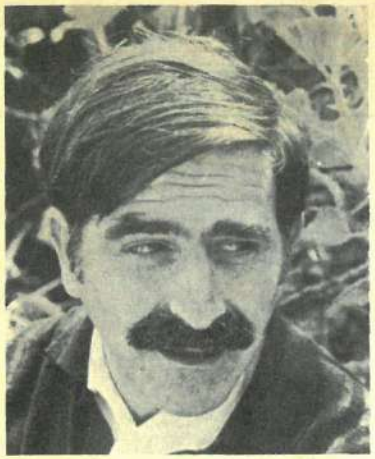
obras de
António José Saraiva

SER OU NÃO SER ARTE

PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA

105.



«Fingir a dor que deveras se sente: este enunciado resume o problema essencial da Literatura. [...] Entre o Fingimento e a Realidade há quatro relações possíveis: Realidade sem Fingimento; Fingimento sem Realidade; Fingimento da Realidade; Realidade do Fingimento. Realidade sem Fingimento não é Literatura, porque a Realidade sozinha não fala nem finge.»

(«O paradoxo da Literatura».)

«O problema capital para o crítico e historiador literários consiste em saber se a obra literária deve ser considerada como um mundo independente, como uma estrutura que a si própria se basta [...] ou se, pelo contrário, deve ser considerada em relação ao mundo exterior, como resposta aos estímulos deste. Falo de crítica e de história literárias propriamente ditas...»

(«A obra literária como significante».)

Obras de António José Saraiva | 9

Outras obras do autor

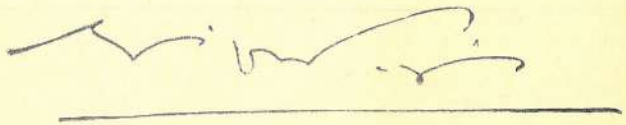
Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval — 1942
Para a História da Cultura em Portugal — 1946; vol. I, 2.ª ed., 1962; vol. II, 1962
As Ideias de Eça de Queirós (Prémio da Academia) — 1946
A Escola — Problema Central da Nação — 1947
História da Literatura Portuguesa — 1949
Herculano e o Liberalismo em Portugal — vol. I, 1950
História da Cultura em Portugal — vol. I, 1950; vol. II, 1955; vol. III, 1960
O Caprichismo Polémico do Sr. António Sérgio — Porto, 1952
Herculano Desconhecido — Porto, 1953
Fernão Lopes — Colecção «Saber» — 1955
A Inquisição Portuguesa — Colecção «Saber» — 1956
Fernão Mendes Pinto — 1958
Luís de Camões — Colecção «Saber» — 1960
Dicionário Crítico de Algumas Ideias, Palavras e Factos — 1960
Inquisição e Cristãos-Novos — Porto, 1969
Maio e a Crise da Civilização Burguesa — 1970

Edições escolares:

Écloga de Crisfal (prefácio, texto e notas) — 1939
A Lírica de Camões (prefácio, selecção e notas) — 1940
«Camões e D. Branca», de Garrett (prefácio, selecção e notas) — 1943
«Folhas Caídas» e Outros Poemas de Garrett (prefácio, selecção e notas) — 1943
«Lendas e Narrativas» de Alexandre Herculano — Lisboa, 1949
Teatro de Gil Vicente — 1957
As Crónicas de Fernão Lopes — 1958

Ser ou não Ser Arte

1.ª edição (Janeiro de 1974), 4000 exs.



Capa: estúdios P. E. A.

© António José Saraiva, 1973

Todos os direitos reservados por Publicações Europa-América, Lda.

Obras de António José Saraiva

Ser ou não Ser Arte

Ensaios e notas de metaliteratura

Publicações Europa-América

DEPOIS DE LER

Os ensaios e notas incluídos neste volume escalonam-se entre 1959 e 1973. Os estilos de escrever são diferentes; com o tempo vão entrando novos termos e problemas; alguns textos destinam-se a jornais de grande público, outros a revistas especializadas, mas todos se orientam para o mesmo horizonte. Há entre eles uma coerência involuntária.

Podemos distinguir entre duas coerências: a uma chamaremos coerência de sistema, ou estática; à outra, coerência latente, ou dinâmica. A coerência de sistema escolhe a priori *o seu espaço delimitando-o de uma vez por todas; toda a operação mental que exige, depois disso, é contrastar o material, para decidir se cabe ou não dentro do espaço do sistema, e dar a cada coisa o seu lugar.*

A coerência dinâmica, pelo contrário, não conhece delimitação de espaço. Define-se à medida que se desenvolve, criando, com o movimento, um «campo». Só se conhece comparando o ponto de chegada com o ponto de partida.

Ao reunir o material para este livro, o autor teve a revelação da coerência dinâmica entre os seus escritos ao longo de quinze anos, coerência que abrange também a Introdução a Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval,

2.ª edição, e o Dicionário Crítico, *1960, que estão dentro da mesma época. Uma coerência que se vai afirmando por aproximações, correcções, acrescentos, através de mais de um contexto doutrinário, avançando contra o vento, à bolina. O mesmo centro é perseguido com a persistência incansável de um bater de coração.*

E isto significa, para o autor, que estas páginas, embora por vezes tão abstractas, têm alguma coisa que ver com a vida, e pouco com os sistemas que ela vai gerando como cascas sucessivas.

Amesterdão, 15 de Outubro de 1973

I

INTRODUÇÃO:

O paradoxo da Literatura

O paradoxo da Literatura

(Comentário a Fernando Pessoa)

O Poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente

Fingir a dor que deveras se sente: este enunciado resume o problema essencial da Literatura. A dor sentida é a Realidade, o seu fingimento é a Literatura.

Entre o Fingimento e a Realidade há quatro relações possíveis: Realidade sem Fingimento; Fingimento sem Realidade; Fingimento da Realidade; Realidade do Fingimento.

Realidade sem Fingimento não é Literatura, porque a Realidade sozinha não fala nem finge. Para haver Literatura é preciso que haja duas coisas distintas: a que é fingida e o Fingimento dela.

Fingimento sem Realidade não é Realidade nem Fingimento, porque só se pode fingir uma coisa diferente da fingida. O Poeta só finge quando sabe que finge outra coisa. Quando finge sem saber que finge é porque julga que não finge, e quem julga que não finge, não finge mesmo. Para este não existe a Realidade fingida (visto que a não finge) e também não existe o Fingimento (visto que não finge). É como o D. Quixote, que era um cavaleiro andante fingido, julgando que o era de verdade. Quem realmente fingiu, não foi ele, mas o autor do livro, que sabia que a realidade dos cavaleiros andantes consistia em não serem reais. O Poeta que não finge não é fingidor, mas só fingido.

O Fingimento da Realidade já supõe que há as duas coisas distintas. A dor que o Poeta «deveras sente» converte-se para ele em objecto conhecido, e por isso se torna possível convertê-la em objecto fingido. «Fingir é conhecer-se», disse também Pessoa noutro lugar. Mas conhecer não basta, é preciso que o Fingimento se *realize*.

A Realidade do Fingimento é o Fingimento conseguido ou realizado. Realizar uma coisa é transformar um intento em realidade. Só há Realidade do Fingimento quando o sentimento fingido se tornou tão real como o sentimento sentido, quando a subjectividade se desprendeu de si mesma. A Realidade do Fingimento é o propósito e a consumação da Literatura.

Segundo outro texto de Pessoa, «o Poeta superior diz o que efectivamente sente; o Poeta médio diz o que decide sentir; o Poeta inferior diz o que julga que deve sentir». Com efeito, só o Poeta superior é objectivo em

relação ao seu sentir, só ele sabe que sente e o que sente e por isso é capaz de dizê-lo. O Poeta inferior também sente (toda a gente sente), mas sente subjectivamente, e por isso não pode saber que sente, nem o que sente. Só lhe resta dizer o que não sente. Mas julga que o que não sente é «objectivo» porque lhe é exterior. Todos os sentimentos convencionais, todas as dores aprendidas por palavras, parecem objectivas porque nunca foram subjectivas.

Mas «sentir» não basta para que a obra exista. É preciso que o sentimento se objective, e a objectivação só é completa quando se converte num objecto. A objectividade nasce numa subjectividade e consuma-se fora dela. A primeira fase do processo consiste em sentir o que se sente, e isso é «conhecer-se»; a segunda consiste em conceber como ideia o fingimento desse sentir; a terceira e última, em converter essa concepção em objecto que possa ser subjectivamente sentido. Realizada, a obra, isto é, a dor fingida, não pertence já ao Poeta. O que Pessoa resumiu nesta outra frase: «Tem a arte, para nascer, que ser de um indivíduo; para não morrer, que ser estranha a ele.»

*

E os que lêem o que ele escreve
Na dor lida sentem bem
Não as duas que ele teve
Mas só a que eles não têm.

O Leitor não lê a dor sentida pelo Poeta, mas só a que ele finge ou escreve. O que o Leitor conhece é o objecto

fingido pelo Poeta. Se houvesse só a dor sentida, o Poeta seria só um objecto de comiseração para quem passasse e o visse. Ele sofreria uma coisa e o Leitor saberia outra: não haveria Poeta nem Leitor: apenas um sofrimento e a sua observação. O Poeta só é poeta quando dispõe da sua dor e a usa

(Peguei no meu coração
E pu-lo na minha mão.
Olhei-o como quem olha
Grãos de areia ou uma folha);

e neste caso a dor do Poeta é objecto, tanto para o Poeta como para o Leitor.

Mas um Objecto visto por dois lados diferentes, como um biombo, que separa duas subjectividades, em relação inversa perante o Fingimento. Para o Poeta, a dor fingida nasce da dor sentida; para o Leitor a dor sentida nasce da dor lida. O Poeta objectiva a dor no Fingimento, o Leitor subjectiva o Fingimento na dor. O circuito completo pode formular-se assim:

Sujeito → Objecto → Sujeito

Por isso escreve Pessoa que os que lêem o que escreve o Poeta sentem só a dor «que eles não têm». Isto significa que assim como a dor acabou por ser estranha ao Poeta que começou por senti-la, assim ela começa por ser estranha ao leitor que acaba por senti-la. O leitor *sente* uma dor que não é a sua.

Este circuito supõe a rigorosa objectividade da obra literária, a sua autonomia final em relação ao Autor, inicial em relação ao Leitor. E por isso alguns críticos tendem a pensar que a obra existe em si mesma como um poliedro num espaço euclidiano acessível ao mero entendimento. Esta seria a base de um conhecimento formal, isto é, científico, da Literatura. Mas tal maneira de ver ignora a realidade da «dor». Se esta não existisse no começo e no fim do circuito artístico, não haveria arte. A arte nasce da realidade, desprende-se da realidade e renasce na realidade. Só a existência subjectiva da emoção prova a existência objectiva da obra como arte.

A obra existe, sem dúvida, como objecto independente e inalterável. É uma forma pura. E não se explica de outra maneira que ela corresponda a várias emoções diferentes; a do Poeta e a dos leitores que são diversos e a sentem variamente conforme os tempos e os meios. Mas esta forma pura, universal e inalterável como figura geométrica, tem a propriedade de só existir na subjectividade concreta, material, variável e contingente. É uma geometria que o entendimento geométrico só por si não apreende e uma realidade empírica que empiricamente não se explica.

Este é o grande paradoxo da obra de arte. E o paradoxo é o ponto a partir do qual a linguagem deixa de funcionar, porque entra em contradição consigo mesma.

*

E assim, nas calhas, de roda,
Gira a entreter a razão
Esse comboio de corda
Que se chama o coração.

Na terceira estrofe a linguagem recolhe-se a si, relaxa-se numa imagem repousante. O comboio de corda traduz de maneira confortável a ideia do Fingimento como objecto independente do Poeta, movendo-se pelos seus próprios meios. Mas ele é também o próprio coração, a própria dor sentida, que gira de roda sem sair do mesmo lugar. Como falar sem ser por palavras, isto é, por imagens, isto é, por Fingimento?

Mas que Razão é esta que se entretém e diverte com o seu próprio coração objectivado? A Razão de quem?

A Razão está fora do espectáculo, dentro de si mesma. É ela quem está falando, não como quem se admira ou sofre, mas como quem vê. É ela que diz, como verdade exterior à Poesia, que «o Poeta é um fingidor». Este poema está construído na terceira pessoa, como a lei de Newton ou qualquer outro enunciado científico. Não tem emissor nem destinatário. O Poeta é um fenómeno, mas a Razão que fala na sua palavra é transcendental, como os olhos que vêem o comboio chamado coração. É como um espaço inteligente dentro do qual tudo se move e que tem a propriedade paradoxal de se poder nomear a si mesma.

E aqui tocamos de novo os inquietantes limites da linguagem, mas segundo outro percurso de Pessoa, que está fora do nosso tema.

Amesterdão, Março de 1973

II

Sobre a literaridade

1

A obra literária como significante

I

O problema capital para o crítico e historiador literários consiste em saber se a obra literária deve ser considerada como um mundo independente, como uma estrutura que a si própria se basta e cujos componentes se explicam cabalmente pelas suas relações com os outros elementos dela, ou se, pelo contrário, deve ser considerada em relação ao mundo exterior, como resposta aos estímulos deste. Falo de crítica e de história literárias propriamente ditas, e não de Sociologia da Literatura, nem da utilização da Literatura como documento para a história das civilizações.

A resposta óbvia parece ser que, sendo a obra literária um conjunto de significantes, isto é, de sinais que representam conceitos, os quais por sua vez correspondem a percepções que têm a sua origem em estímulos do mundo

exterior, ela não pode ser analisada sem ter em conta os significados daqueles significantes, que são, em última análise, estes estímulos. A obra literária seria ininteligível se os sinais nela utilizados não tivessem um significado, se não se referissem a alguma coisa que não é eles próprios. Parece ocioso querer demonstrar o absurdo de uma concepção da obra literária segundo a qual os significantes nada significam, e não é outra coisa pretender que eles são independentes, que se significam somente a si próprios. E se as palavras não se significam somente a si próprias, como poderíamos deixar de sair para fora delas, para a realidade que lhes serviu de estímulo?

II

Todavia, o problema não se pode pôr com esta simplicidade.

Em primeiro lugar, importa considerar que há mais que um tipo de significante. Este pode ser um simples sinal convencional; mas pode ser também uma representação imitativa ou sugestiva, trazendo de algum modo ao sujeito a presença do objecto significado. Ao passo que o sinal convencional é inconfundível com o significado, a representação imitativa e sugestiva, ou seja o *ícone* (para me servir de uma terminologia já corrente), quereria participar do significado, confundir-se com ele, ser e não apenas representar. É particularmente na Poesia que se encontram exemplos deste esforço para abolir a distância entre o objecto e o sinal, o significado e o significante. Suponho que tal desiderato era alcançado, a análise do

significante em tal obra seria ao mesmo tempo a análise do significado. A crítica e a história literárias poderiam consagrar-se ao estudo do ícone considerado independentemente.

Isto põe problemas novos, mas não suprime o problema de raiz. Primeiramente, nunca tal desiderato é alcançado: o ícone nunca é mais que uma longínqua aproximação. Depois, nem todos os significantes da obra literária são ícones, embora a presença destes seja sem dúvida característica da obra literária. Até que ponto o Autor logrou uma representação icónica, eis justamente um problema que se põe ao historiador e ao crítico. É evidente que só pode ser equacionado considerando como coisas distintas, aproximáveis e tendencialmente confundíveis (embora nunca confundidas), o significante por um lado e o significado pelo outro. Como poderia de outro modo o crítico, ou o historiador, determinar se uma expressão é um ícone e em que grau o é?

Finalmente, se o ícone é sempre um significante, por outro lado é um significante complexo, diríamos melhor, um nó de significantes. Com efeito, na medida em que participa ou se aproxima do objecto, situa-se longe do conceito, ou antes, dos múltiplos conceitos necessários para definir o objecto. É um passo ainda recuado na via da abstracção, mas é já o produto de uma abstracção. Qual a posição do ícone entre os seus significados e os conceitos traduzíveis em sinais convencionais e quais os conceitos nele implícitos, eis um dos problemas mais árduos da crítica e da história literárias. Limito-me a enunciá-lo

na medida em que cabe dentro do tema que nos ocupa: a relação entre o significante e o significado.

III

Em segundo lugar, importa considerar a função dos sinais, o uso que deles se faz.

Descartando, para simplificar, outros problemas, como o do conteúdo de «valor» da palavra, marginal à sua função significativa, consideremos a linguagem como um conjunto de símbolos e de regras operatórias. Em princípio, esses símbolos correspondem a entidades reais, e as operações em que eles se podem combinar correspondem às combinações e às transformações possíveis dos elementos da realidade. Falando posso reproduzir simbolicamente como determinadas coisas se sucederam, como se desenrolou um processo: é o que faço quando relato uma história ocorrida. Mas posso também ordenar os elementos da experiência consignados nas palavras em combinações novas: nesse caso invento experiências novas, imagino hipóteses e verifico-as mentalmente, calculo. A operação linguística é da mesma natureza, embora em grau diferente, da operação matemática. As regras sintácticas, tal como as regras do cálculo, permitem manipular os nomes tal como são manipulados os símbolos numéricos ou algébricos. Num e noutro caso a operação mental permite economizar um processo físico. Através daquilo a que poderíamos chamar a experiência simbólica alcançamos resultados a que empiricamente, por obra das mãos e da Natureza, se chegaria tão tarde que na prática seria nunca.

É condição, para que tal experimentação mental seja válida, que os conceitos correspondam a entidades reais, e as regras operatórias a processos da Natureza e da interacção do homem e da Natureza. A Lógica tem uma origem em última análise empírica, e a linguagem é uma Lógica mais grosseira.

Sob este ponto de vista, uma obra literária — e penso particularmente no género romanesco — pode ser a exposição de uma experiência, o relato de um processo real; ou pode ser o desenvolvimento de uma hipótese que não se verificou empiricamente, mas que é uma virtualidade, uma probabilidade ou um futuro.

Em tais casos estaríamos utilizando os sinais linguísticos segundo a sua função, a que por comodidade aqui chamarei normal, função que evidentemente não exclui o erro, e que por isso mesmo exige uma constante contrastaria da prática.

Mas nem sempre os sinais linguísticos correspondem a entidades ou a processos reais. É possível o aparecimento de palavras sem correspondência na realidade. Por outro lado, a manipulação das palavras segundo as regras gramaticais, desde que não esteja sujeita à contrastaria da prática, permite não só extrapolações, mas descaminhos abertos por virtualidades especificamente verbais.

As palavras sem correspondência na realidade, que passarei a designar pela expressão *glossemas*, podem aparecer por via de vários processos. Exemplificando: pelo processo da analogia, certas palavras nascidas da prática transformadora da Natureza ou de relações funcionais entre os homens podem ser transferidas para um campo

diferente daquele onde nasceram, no qual não desempenham função prática alguma. É esta, como se sabe, uma das fontes da magia, que consiste fundamentalmente numa técnica de sinais. Outro processo consiste em subsistir o nome de uma coisa que desapareceu, como sucede por exemplo com a palavra *império* após a queda do Império Romano. Outro ainda, e dos mais importantes, é o da proliferação da própria palavra pela derivação gramatical. É o caso de tantos nomes abstractos derivados de adjectivos.

Acontece que os glossemas, não tendo qualquer correspondência com a realidade da Natureza, não podem servir para aquela experiência mental de antecipar os processos naturais, dando armas ao homem para apressar a transformação da Natureza. Não servem para construir uma ciência, nem mesmo um raciocínio válido. Mas faltando-lhe conteúdo objectivo, faltando-lhe a correspondência a estímulos do mundo exterior, não deixam de ter subjectivamente conteúdo, visto que eles próprios se tornam estímulos agindo sobre os homens. As orações rituais não atraem as chuvas nem afastam as tempestades, agem sobre o espírito das pessoas que as pronunciam. O glossema tem também um significado, embora num plano diferente do do sinal linguístico normal. Esse significado consiste no comportamento que desencadeia em certos indivíduos ou colectividades.

Donde vem este significado, donde vem esta possibilidade de ser estímulo? Decerto que as possibilidades de erro são grandes na linguagem. Decerto que o processo analógico, as aparências de causa e efeito, a derivação

gramatical, dão lugar a numerosas ilusões. Mas se estas se perpetuam em glossemas, se institucionalizam, se fixam em sinais capazes de condicionar regularmente o comportamento individual e colectivo, isso deve-se a que certos grupos sociais se tornam beneficiários de tal condicionamento.

Nas sociedades que se transformam transformando a Natureza, naquelas em que a Ciência e a Técnica estão em avanço, em que os grupos produtivos e economicamente funcionais impõem a sua ideologia, os glossemas não têm um terreno favorável; as palavras tendem a ser vitalizadas pela sua correspondência com os factos objectivos, a sua manipulação reproduz cada vez mais o processo transformador quer da Natureza espontânea, quer da Natureza em relação com o Homem. A linguagem, em resumo, tende a desempenhar aquela função que atrás qualifiquei como normal. Pelo contrário, nas sociedades estagnadas ou em defensiva perante a transformação do mundo, nas quais os grupos improdutivos e parasitários impõem a sua lei, as palavras tendem a ser desviadas daquela função, e os glossemas multiplicam-se na medida em que os grupos improdutivos as usam como condicionamentos subjectivos contra a realidade objectiva que os condena. Como alternativa para esta buscam eles substituir o estímulo real por um estímulo verbal, que mantenha o sujeito alienado da realidade.

É assim que em certas sociedades ou em certas conjunturas o culto da Palavra ou do Verbo, da *Parole*, para utilizar um expressivo termo francês, se torna uma característica estilística dominante. O glossema torna-se o eixo

do discurso, com todas as virtualidades fonéticas, morfológicas, semânticas, sinonímicas.

O exemplo que melhor conheço desta função da palavra, exemplo que, ademais, se liga directamente à cultura portuguesa, é-nos oferecido pelo estilo que tem sido chamado barroco, e que julgo preferível designar por «engenhoso», como se fazia no século XVII em Espanha, por não me parecer incontestável que o conteúdo deste estilo seja o mesmo que porventura subjaz às formas chamadas barrocas nas artes plásticas.

Tal como o define Baltasar Gracián numa obra célebre (e que já me serviu de chave para o estudo do estilo camoniano), o estilo engenhoso consiste numa composição segundo linhas de correspondências e contrastes. Dado um tema, a que ele chama «sujeito», o autor deve ponderar as respectivas circunstâncias (causas, efeitos, atributos, contingências, tempo, lugar, etc.); e entre elas, ou entre elas e o sujeito, vai notando as analogias e as oposições. Estas vão sendo marcadas segundo um esquema geométrico, em que a Geometria, aliás, não é um processo de demonstração, mas de decoração. António Vieira chamava a este processo, aplicado ao sermão, um «xadrez de palavras». Por outro lado, há um jogo de perguntas e respostas, perguntas a que se chama «ponderações misteriosas», respostas a que se chama «desempenhos». O Autor descobre na palavra ponderada um «mistério» tanto mais inédito e inesperado quanto se procura um desempenho mais difícil e surpreendente. Da regra do jogo faz parte uma aparência de rigor e precisão quer na propriedade das palavras, quer nas ligações entre elas.

É óbvio que as analogias e oposições, os mistérios e os desempenhos com os quais os autores construíam a seu arbítrio, estas arquitecturas de sentenças, segundo uma disposição ornamental, não estavam nas coisas, mas nas palavras. Falando do que designa por «agudeza nominal», diz Gracián que ela sói ser a fecunda origem das outras porque, se bem se repara, todas se socorrem dos vocábulos e da sua significação; que o nome sói fecundar pela proporção; que o nome ocasiona os reparos e ponderações misteriosas; que uma dicção, além da sua própria e directa significação, se a cortam e trastrocam, de cada sílaba nasce uma subtileza engenhosa, e de cada acento um conceito.

A palavra é, pois, considerada um independente, analisada nos seus vários significados como se estes lhe fossem intrínsecos, na sua estrutura fonética e até na sua forma gráfica, nas séries sinonímicas e antonímicas a que pertence; ou, então, se dentro do discurso, as relações consideradas são todas verbais e gramaticais. Em muitos casos, o ponto de partida da composição é um texto considerado sagrado, encerrando virtualidades mágicas: é o caso do versículo bíblico que serve nos sermões de «conceito predicável». Nesse caso trata-se da palavra divina, que valerá por si mesma, independentemente das circunstâncias objectivas. Mas a mesma tendência leva, por exemplo, o padre António Vieira a atribuir qualidade profética às trovas do sapateiro Bandarra.

Deste estilo está ausente a categoria verdadeiro-falso. Por princípio, a palavra não é confrontada com a realidade objectiva; os nexos entre as palavras não são con-

trastados pelos processos reais. A composição literária é um mundo fechado em que os diversos elementos se sustêm uns aos outros. Fechado até no sentido de que tem um fecho, como a conclusão que concerta os vários membros correspondentes ou antinómios, ou como a chave de ouro que se convenciona para o soneto.

Este carácter do estilo engenhoso ressalta principalmente se o compararmos com outros estilos, como o que é comum à maior parte dos autores românticos. É um estilo em geral aparentemente menos rigoroso, em que as palavras se orientam potentativas a cingir a emoção ou o objecto descrito, e em que a sua ordenação não obedece a um esquema predeterminado, antes se incorpora no ritmo da emoção subjectiva, da reflexão, ou se adapta às necessidades da descrição do objecto — um estilo por isso aparentemente inorgânico. Por comodidade, chamaremos a este um estilo *aberto*, e ao outro um estilo *fechado*.

Insisti neste exemplo justamente porque o estilo fechado procura construir um mundo independente da realidade, um mundo de significantes sem significado, de glossemas, e nos convida a vivermos dentro dele sem portas para o exterior. A sua carpintaria pretende substituir-se ou opor-se ao mundo exterior. Nenhum outro se prestaria melhor a uma análise literária partindo do pressuposto de que a obra literária é um mundo independente, uma estrutura que a si própria se basta, e cujas partes se explicam pela sua relação com as outras partes dela.

E todavia como podemos definir este estilo nos termos em que o fizemos, isto é, como um estilo fechado? Como podemos contrastá-lo com o estilo aberto? Como podemos,

em suma, caracterizá-lo? Justamente porque nos colocamos fora dele, porque averiguamos a sua relação com a realidade, com a estimulação que está na origem do significante.

Neste caso, a relação entre o significante e o significado é de um tipo especial, e não poderia ser compreendida por quem imaginasse que entre o significante e o significado existe uma relação constante e simples.

IV

O que acabo de expor diz respeito aos elementos componentes da obra literária, e não à própria obra como todo e como unidade. A obra literária é construída com significantes linguísticos; mas ela própria não é esses significantes. Nem tão-pouco se confunde com a função deles num determinado estilo.

Os elementos linguísticos e estilísticos da obra literária existem, não como pedras soltas, mas como peças carpinteiradas numa estrutura. E, por assim ser, os símbolos linguísticos têm nela, além, ou em prejuízo do significado corrente, um outro que lhes advém da sua função na estrutura em que foram integrados. A língua no seu conjunto constitui um sistema; e a língua da obra literária constitui outro sistema dentro do sistema geral da língua. Há um certo «campo» numa obra literária que se define por certas coordenadas; cada elemento linguístico ou estilístico da obra de arte tem a sua posição relativamente a estas coordenadas. Bem entendido, nem todos os elemen-

tos são igualmente característicos deste campo; há palavras que continuam a ser utilizadas, embora com frequência variável (o que já é significativo), no seu significado básico. Outras, porém, sofrem fortemente a atracção do contexto global que é a obra literária. Importa ao crítico e ao historiador considerar nos elementos utilizados pelo escritor, além do significado de base, também o significado contextual, tomando como contexto a obra literária considerada.

Trata-se de um caso particular do problema do contexto. Como se sabe, dos vários significados de uma palavra, um só (salvo casos de ambiguidade, jogos de palavras e semelhantes) é possível em cada frase: o que se acomoda com o sentido global desta. Quer isto dizer que de uma combinação de variáveis diferentes (quero dizer, de possíveis diferentes) resulta um significante global. O todo parece resultar das partes; mas na realidade é o todo, que existe anteriormente a elas, que determina a combinação das partes e, através desta combinação, escolhe entre as variáveis. Já o método global da aprendizagem da leitura reconheceu na prática que o verdadeiro significante é a frase e não a palavra.

Identicamente, embora a outro nível, o sentido contextual dos elementos significantes da obra literária é determinado pelo sentido global da obra. Esta é que é, verdadeiramente, o significante. O verdadeiro grande escritor é aquele que, combinando numa unidade os elementos estilísticos e linguísticos, logra construir um significante novo e singular.

Significante de natureza complexa e bifronte, mas que nem por isso escapa aos problemas que se põem para a generalidade dos significantes.

Em primeiro lugar, o significante singular que é a obra de arte não se reduz a um sinal convencional; é antes, no seu todo, um ícone, uma representação imitativa e sugestiva que pretende incorporar a realidade significada e transmiti-la através da sensibilidade. Recorrendo a sinais um escritor pretende criar um objecto, sensível, visualizável, audível, etc. É nisto que a obra literária se distingue da exposição filosófica, a qual pretende atingir a mesma realidade através de conceitos. Com certas limitações, poderia servir de exemplo desta distinção o paralelismo entre a *Comédie Humaine*, de Balzac, e o *Capital*, de Marx. Porém, o mero facto de a obra de arte pretender significar uma realidade, ser uma expressão, e em última análise um significante, distingue-a e separa-a da realidade significada, torna-a em certo grau uma abstracção.

Seja permitido aqui lembrar que o significante novo e singular criado pelo escritor acaba em muitos casos por entrar na linguagem corrente, tornando-se um nome comum. Expressões como «quixotismo», «bovarismo», nomes como os de Ulisses, Hamlet, Rastignac, o conselheiro Acácio, depois de terem sido nomes de heróis ou de fabulas, passaram como nomes comuns a classificar atitudes ou caracteres. Estes novos sinais introduzidos na linguagem corrente têm a sua origem imediata no significante singular criado pelo escritor e são o resultado do prosseguimento do trabalho de abstracção que ele iniciou. No entanto, o conceito expresso no nome comum nascido da

obra literária nunca apreende a totalidade desta, mas apenas uma parte das virtualidades de abstracção que ela encerra. Uma grande obra literária é, como o rádio, uma fonte de emanações.

Esta natureza bifronte da obra literária (e talvez da obra de arte em geral) ressaltaria se a definíssemos como *um objecto significante*. É entre o *objecto* e o *significante*, entre a participação no ser e o afastamento no significar, que têm de mover-se o crítico e o historiador literário. O que supõe tomar-se em consideração o significado de que a obra de arte ao mesmo tempo se aproxima e se separa.

Em segundo lugar, põe-se também para a obra literária o problema da função do significante. É ela uma representação da realidade objectiva, o seu significado é uma entidade real (seja física, social ou psicológica), como sucede, por exemplo, com a *Comédie Humaine*, de Balzac? Ou, pelo contrário, não passando de um glossema complexo, exprime uma inexistência, e serve puramente para criar condicionamentos psicológicos, como é, segundo julgo, o caso do teatro sacramental de Calderón, ou o do teatro simbolista de Maeterlinck?

Este problema convém que seja considerado conjuntamente com o que se oferece em terceiro lugar:

Qual é o lugar e a função da obra de arte como significante, dentro do seu contexto? Porque também a obra de arte tem o seu contexto, pertence a um todo, tem uma função numa estrutura. Em relação a que outros conjuntos estéticos e filosóficos, outros elementos complexos de um todo dinâmico, se define este significante singular?

Exemplificando: qual é a significação de uma obra como o *Quixote* dentro do conjunto a que também pertencem o auto-sacramental, a comédia de capa e espada, a ideologia oficial da monarquia espanhola, o romance picaresco, a escolástica universitária, etc.?

Este terceiro problema põe-nos perante as relações de uma obra literária com outros significantes globais, num plano, digamos, horizontal, enquanto o problema anterior nos põe perante as relações dela com o respectivo significado, num plano vertical.

É óbvio que todos eles só podem ser equacionados por quem não se encerre dentro da estrutura da obra literária, por quem, pelo contrário, considere os estímulos do mundo exterior, a que aquela, de uma forma ou de outra, responde.

Mas, por outro lado, a solução daqueles problemas exige que os elementos significantes que constituem a obra de arte não sejam considerados na sua relação directa e imediata com o mundo exterior. Entre este e o sentido global da obra de arte interpõe-se um elo essencial que é a estrutura singular daquela, que dá o sentido contextual literário aos elementos significantes, e até condiciona funcionalmente os elementos estilísticos. Voltando ao exemplo atrás desenvolvido, os elementos do estilo engenhoso, que, segundo vimos, se constrói contra a realidade, podem servir de veículo à expressão da realidade, e, de facto, vemo-los integrados em várias obras chamadas barrocas de forte significado. É o caso, em Portugal, do *Viriato Trágico*, de Brás Garcia de Mascarenhas.

É entre a tentação de se fechar na análise da estrutura da obra de arte, considerando-a como um independente, e a simplicidade de tomar à letra, um por um, os elementos significantes utilizados pelo escritor que devem navegar, como entre Cila e Caríbdis o historiador e o crítico da literatura.

A obra literária é sem dúvida uma resposta aos estímulos do mundo exterior. Mas não é uma resposta acessível a um raciocínio de tipo mecanista.

(Tese apresentada no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, 1961.)

2

«Um café, se faz favor» [1]

I

«Um café, se faz favor». Lendo ou ouvindo isto, imaginamos que um freguês de um café se dirigiu ao empregado. Não podemos imaginar a mesma frase numa papelaria; e também não podemos imaginar que o freguês se dirigiu a outro freguês sentado na mesa ao lado.

Existe portanto uma Situação: achar-se alguém num café; haver uma relação prévia entre o freguês e o empregado, etc. Esta Situação compreende um Locutor e um Destinatário. E entre o Locutor e o Destinatário há a Mensagem, como uma ponte entre duas margens.

---

[1] O presente artigo foi rejeitado em Março de 1973 pela revista *Vértice*. Outra exposição, mais desenvolvida, do mesmo tema sairá no número de Janeiro de 1974 de *Poétique*, com o título: «Méssage et littérature».

Pretendo sublinhar que, no exemplo dado a Situação, o Locutor e o Destinatário estão fora da Mensagem, são independentes dela; ao passo que não se pode conceber a Mensagem independentemente do Locutor, do Destinatário e da Situação. Diremos por isso que estes elementos exteriores são os Suportes da Mensagem.

A Mensagem é portanto dependente e relativa. O seu rasgo essencial é que os Suportes não são enunciados no seu interior, embora sejam necessariamente supostos por ela.

Poderíamos no entanto imaginar uma Mensagem nestes termos: «Estamos num café, eu sou o freguês, o senhor é o empregado, por isso lhe solicito que me traga um café.» Esta mensagem seria considerada insólita pelo Destinatário e não teria provavelmente o efeito desejado pelo Locutor. A não ser que houvesse uma Situação especial, como seria por exemplo a recusa do Empregado de servir o freguês (como por vezes sucede, em França, onde estou escrevendo, por motivos racistas). A diferença entre esta mensagem e a que demos como primeiro exemplo é que, agora, o Locutor («Eu sou o freguês»), o Destinatário («o senhor é o empregado») e a Situação («estamos num café») estão enunciados *dentro* da Mensagem. Mas, para que esta frase seja possível e normal, é necessário que exista, fora dela, um outro Locutor (por exemplo, um trabalhador estrangeiro), um outro Destinatário (um empregado com preconceitos contra os estrangeiros) e uma outra Situação (um estabelecimento onde vigora a discriminação contra os estrangeiros). Por outras palavras, os verdadeiros Suportes da Mensagem estão fora dela.

II

Em si mesma, a Mensagem é constituída por sinais, neste caso linguísticos, que se referem a «coisas». Estas coisas não são as ideias contidas no sinal linguístico. À ideia, que constitui metade do sinal, chama-se Significado (sendo a outra metade o Significante). À coisa chama-se o Referente. Ao conjunto dos sinais dá-se o nome de Código.

Lembro estas definições para poder afirmar o seguinte: o Código e os Referentes não são *exteriores* à Mensagem, da mesma maneira que o Locutor, o Destinatário e a Situação não são Suportes dela. A Mensagem está para o Código como a Fala para a Língua. A Fala é apenas a Língua *actualizada*, e a Língua apenas a Fala *potencial*. Isto quer dizer que a Língua não é exterior à Fala, a Mensagem não é exterior ao Código. O Código está portanto numa situação muito diferente dos Suportes em relação à Mensagem: ele não é independente dela, nem ela independente dele. O Código está ao mesmo tempo dentro e fora da Mensagem.

Quanto aos Referentes, todos parecem estar de acordo em que são exteriores à Mensagem, visto que são exteriores ao próprio sinal linguístico. Mas a verdade é que, no nosso exemplo, a resposta do Destinatário consiste em trazer o café ao freguês. O café propriamente dito, o Referente, está portanto dentro da relação entre o Locutor e o Destinatário. Poderíamos mostrá-lo ainda de outra maneira: em lugar de dizer «Um café, se faz favor», o freguês podia por exemplo apontar ao empregado o café

do vizinho ao lado; neste caso já não se trataria de uma mensagem verbal, mas por gestos, mas o Referente estaria dentro da Mensagem. Este problema reduz-se portanto a esse outro: problema da relação entre o Significado e o Referente, que aqui não pretendemos tratar. O que aqui quero sublinhar é que também o Referente, a Coisa, não é um Suporte da Mensagem: está dentro e fora dela, exactamente como o Código.

III

No entanto, podemos imaginar um tipo de mensagem que não é dependente ou relativo, isto é, para a qual não só não precisamos de imaginar suportes exteriores, mas até temos de supor que eles não existem.

Exemplo: «O sinal linguístico é arbitrário.» O Locutor desta frase julga-a verdadeira independentemente de quem a diz, independentemente de quem a ouve e independentemente da situação em que ela seja dita. É uma frase que nem sequer pertence ao Locutor, porque já foi dita e será repetida por outros; e que é tão verdadeira num anfiteatro universitário como à mesa de um café. Mais ainda: devemos supô-la exterior ao Locutor e ao Destinatário, anterior a qualquer Locutor e a qualquer Destinatário, visto que ele define as condições que tornam possível qualquer relação por sinais entre qualquer Destinatário e qualquer Locutor. Se supusermos que a mesma afirmação depende de quem a diz, de quem a ouve e da situação em que é dita, então ela já não seria verdadeira

porque já não seria universal: o sinal seria arbitrário ou não, conforme as pessoas e as situações.

Trata-se de uma mensagem independente e absoluta (o que não quer dizer que seja verdadeira). Para que ela seja possível temos de supor que o Locutor e o Destinatário não existem como condições dela, visto que ela independe deles. Mas esta constatação leva-nos a um paradoxo, visto que precisamente a afirmação «o sinal linguístico é arbitrário» implica a existência de uma convenção (arbitrária) entre um Locutor e um Destinatário. Ela só é verdadeira independentemente do Locutor e Destinatário, mas afirma a necessidade do Locutor e Destinatário. Mas este paradoxo não nos interessa agora.

Queremos só registar a existência de afirmações que não são propriamente mensagens no sentido em que o é o exemplo primeiramente citado. No nosso caso trata-se de uma mensagem transcendental, segundo o vocabulário kantiano, visto que define as condições em que a própria mensagem é possível.

O mesmo tipo de afirmação independente de Suportes pode aplicar-se quer a «coisas», referidas na frase, quer a «conceitos», significados nas palavras. Posso dizer: «a Terra é redonda e não plana, como diziam os Antigos.» Neste caso não discuto o conceito de terra, mas apenas a coisa a que o conceito dado se refere. Também posso dizer: «A palavra *terra* pode corresponder a três ideias diferentes: ou uma esfera que se move à volta do Sol; ou ao solo que produz plantas; ou à deusa da mitologia antiga.» Neste caso não discuto a «coisa» Terra.

Ao primeiro destes dois tipos pertence o discurso científico, ao segundo o discurso filosófico (vejam-se, como exemplo, os *Diálogos* de Platão ou a *Ética* de Espinosa).

Tanto num como noutro, a única pessoa gramatical admitida é a chamada terceira, porque só ela não supõe uma relação entre Locutor e Destinatário. Para substituir o nosso primeiro exemplo por uma frase equivalente, poderíamos imaginar: «Traga-me um café.» Nesta frase traduzir-se-ia verbalmente *a relação* entre o Locutor (Eu) e o Destinatário (Tu, Você, etc.). A relação, dizemos, e não a descrição, pois já vimos que quando o Locutor e o Destinatário se descrevem ou nomeiam a si mesmos os Suportes da Mensagem alteram-se. Por isso, em caso algum o nosso primeiro exemplo poderia ser substituído por uma frase como «o freguês pediu um café ao empregado», porque em tal caso o Locutor e o Emissário já não seriam o freguês e o empregado, mas alguém que está contando a história do freguês e do empregado no café e alguém que a está ouvindo.

Notemos ainda que a terceira pessoa mencionada na mensagem científica ou filosófica não é na realidade uma pessoa gramatical, mas *id* ou *it*, isto é, uma designação de coisa. Só há terceira pessoa em relação à primeira ou segunda, isto é, em relação ao Locutor e ao Destinatário, o que não é o caso do discurso científico ou filosófico. Este tipo de discurso é dirigido por Quem-quer-que-seja a Quem-quer-que-seja, por Todo-o-mundo a Todo-o-mundo, que o mesmo é dizer por Ninguém a Ninguém. Não se pode por isso chamar Mensagem. Mas, por comodidade, designá-la-emos por Mensagem-em-si.

IV

Suponhamos agora a seguinte frase: «Senhoras e senhores, sou o representante de uma importante casa de importação de café; a excelente qualidade dos nossos artigos é bem conhecida; Vossas Excelências são pessoas distintas, exigentes e de bom gosto; por isso estou certo de que vão comprar o nosso café.»

Esta frase, à primeira vista, pode considerar-se independente da Situação, do Locutor e do Destinatário, visto que todos estes suportes estão nela nomeados e descritos. O Locutor é o «representante da importante casa, etc.»; o Destinatário são as «pessoas exigentes de bom gosto, etc.» e a acção que a Mensagem se destina a provocar está enunciada nas palavras «vão comprar o nosso café».

Mas na realidade estes elementos destinam-se a alcançar um efeito que é, de facto, exterior à Mensagem. O Locutor descreve-se de maneira a impressionar o Destinatário de maneira favorável aos seus fins; descreve o Destinatário de maneira a lisonjear-lhe o amor-próprio; e o próprio enunciado da acção de comprar é uma forma de conseguir o efeito da compra. Se examinarmos as palavras da Mensagem, vemos que também por este lado ela não é possível sem Suportes. A relação entre o Locutor e o Destinatário, entre Eu e Tu, está expressa na primeira pessoa do verbo ser («sou») e na segunda pessoa («Vossas Excelências são»).

Podemos portanto dizer que os Suportes da Mensagem estão ao mesmo tempo dentro e fora da Mensagem. O estarem dentro acresce a eficácia da Mensagem, mas a

própria ideia de eficácia supõe um fim exterior à Mensagem.

Há sem dúvida uma certa descoincidência entre o Locutor e o Destinatário descritos e o Locutor e o Destinatário reais; mas se o afastamento for além de certos limites, a Mensagem deixa de ser crível, e portanto de produzir o efeito desejado. Se, por exemplo, for flagrante que o Locutor real não tem nada de comum com o Locutor descrito, ou se a descrição do Destinatário for demasiado lisonjeira para que este a tome a sério.

Chamaremos *oratória* a este tipo de mensagem que compreende a Situação, o Locutor e o Receptor, e que ao mesmo tempo depende destes Suportes externos, de tal modo que entre os Suportes referidos e os externos haja uma certa relação de identidade.

V

O afastamento entre os Suportes reais e os Suportes verbalizados na Mensagem pode aumentar até ao ponto que uns não tenham nada a ver com outros. O vendedor de café descrito já não é um vendedor de café; os compradores de quem ele fala já não são as pessoas que o ouvem. O café referido já não existe independentemente da palavra «café». E até pode ser que esta palavra não tenha por significado o conceito de café, mas qualquer outro.

Nesse caso, teremos outro tipo de mensagem independente. O Locutor, o Destinatário e a Situação encontram-se inteiramente e exclusivamente dentro da Mensagem, sem qualquer relação de identidade com os seus homónimos externos. Os sinais e os seus referentes perdem toda a validade fora da Mensagem.

A própria arte oratória nos oferece exemplos deste desvio que vai até à rotura. Vieira, repetindo S. Paulo, fala dos pregadores que, em vez de ensinarem os ouvintes, representam «comédias» no púlpito. Quer ele dizer com isso que os sermões se tornaram espectáculos exteriores ao próprio pregador e aos que o ouvem. A mensagem doutrinal já não funciona. Os Suportes da Mensagem, o Pregador e os Ouvintes, tornam-se figuras dela. O conteúdo da Mensagem joga-se entre o Locutor e os Ouvintes figurados e não já entre o Locutor e os Ouvintes reais.

A «comédia» é a Literatura. Podemos dizer que a Oratória é tanto mais um género «literário» quanto menos dependente for dos seus suportes históricos, mas por razões diferentes daquelas que apontámos para o discurso científico e filosófico. Neste, a mensagem é independente porque esses Suportes se supõem inexistentes e só o enunciado interessa. No discurso literário a mensagem é independente porque os mesmos suportes são enunciados, convertem-se em figuras, e só as figuras e suas relações interessam. No primeiro não há mensagem propriamente dita porque o Ego e o Tu são abolidos; no segundo também não porque eles são integrados.

VI

Para fazer a Comédia, o Orador pode escolher entre vários métodos. Um deles é pegar no nosso primeiro exem-

plo e construir uma história, que poderia começar: «Uma mulher entrou no café e pediu uma bica ao empregado. Este trouxe-lha, etc.»

Neste caso, o Orador descreve ou narra uma Situação, que abrange o Locutor e o Destinatário e a Mensagem entre eles. Esta converte-se numa acção: «pediu uma bica»; o Locutor e o Destinatário transformam-se em Agentes da acção.

Não existe uma relação directa entre o Orador e os Agentes da acção, nem tão-pouco entre estes e o público da narrativa. O narrador não pode dirigir-se a eles na segunda pessoa, nem eles podem apresentar-se ao público na primeira. Não há mensagem do narrador para eles, nem deles para o público. Mas pode haver mensagem entre os próprios agentes. A acção «pediu uma bica ao empregado» pode transformar-se na frase: «a mulher disse ao empregado: — Uma bica, se faz favor.» Mas neste caso a mensagem está suspensa nos seus suportes que são terceiras pessoas em relação ao narrador e ao público: a «mulher» e o «empregado» da história. Por outras palavras: a mensagem só existe no interior da situação narrada.

Outra observação a fazer é que na narrativa a resposta do Destinatário da mensagem precisa de ser também referida.

Por outro lado, a mensagem simples numa situação real inclui, como já vimos, não só os conceitos significados nas palavras, mas também os respectivos Referentes, e por isso a resposta à mensagem pode ser uma acção não verbalizada. Na narrativa, pelo contrário, só existem os significados, isto é, os conceitos. Por isso o narrador é

obrigado a explicitar verbalmente que o Destinatário da mensagem, «uma bica, faz favor», trouxe (ou não trouxe) a bica em questão. Na situação real, a bica pedida existe; na situação criada pela narrativa só existe a ideia de bica, significada por este significante, e se a palavra lá não estiver a coisa também não está.

Podemos conceber duas espécies de narrativas: aquelas em que se supõe uma relação entre conceitos e referentes reais (é o caso da narrativa realista) e aquelas em que se supõe uma relação entre conceitos e referentes irreais (é o caso da narrativa fantástica: o romance de cavalaria, Kafka, Swift). Esta possibilidade resulta precisamente de que a única realidade na narrativa é o conceito. Mas em ambas as hipóteses o sinal linguístico é um «representante», isto é, supõe que o conceito é representado pelo sinal, o que quer dizer que existe independentemente dele. Isto é um paradoxo, porque justamente o sinal linguístico se define como a união de um conceito significado e a respectiva manifestação significante, por outras palavras: o conceito faz parte do sinal linguístico, e dizer que este representa um conceito é o mesmo que dizer que ele se representa a si próprio, que é exterior a si próprio. No entanto, é isto mesmo que acontece: na situação criada pela viagem a Lilipute, de Swift, os Liliputianos existem mesmo, independentemente da palavra «Liliputianos». Os Liliputianos em acção no interior da narrativa funcionam como referentes do nome com que são chamados.

Isto confirma o que já tínhamos visto em relação à mensagem no interior da situação narrada pelo Orador: que a narrativa institui um universo objectivo e delimi-

tado independente da relação entre o Orador e os seus Ouvintes. Ou ainda: que a narrativa não é uma mensagem.

VII

O nosso Orador tem outra possibilidade de fazer uma «comédia»: é fazer um papel. Ele poderia começar abruptamente pela frase: «Um café, se faz favor!» Os ouvintes não se tomariam a si próprios como empregados de café, nem o Orador como freguês de café, mas colocar-se-iam na atitude de quem presencia uma cena passada num café entre freguês e empregado. Deixariam de se sentir como Destinatários de uma Mensagem. O Orador, por sua vez, ao pronunciar aquela frase, deixaria de considerar a si próprio como Locutor simples, quer em relação aos Ouvintes, quer em relação à própria mensagem enunciada. Não seria já Ele-mesmo-locutor, mas Outrem-locutor.

Criar-se-ia desta maneira uma espécie de segundo universo comparável àquele que, como vimos, é criado pela narrativa, com existência objectiva em relação ao Orador e seu Público. No entanto, o processo seria completamente diferente.

A comédia nasceria da própria mensagem mimada. O Orador converte-se em freguês por virtude da própria frase que emite. A mensagem cria a personagem e a Situação. O Orador poderia prosseguir a comédia representando o papel de empregado, e poderia responder: «Sim, minha senhora.» Por meio desta segunda mensagem introduzir-se-ia um novo elemento na situação: que a primeira personagem, o Freguês, é uma mulher.

A diferença radical em relação à narrativa é que nesta a mensagem está dentro da situação narrada e é por ela criada. Se o Narrador disser: «Ela pediu um café ao empregado», cria virtualmente uma mensagem dentro da própria acção de pedir um café. A situação implica a Mensagem. Pelo contrário, no jogo dramático é da Mensagem que nasce a Situação; é por ela que se definem o Locutor, o Destinatário, a relação entre ambos, o lugar onde se encontram, etc.

Por isso o jogo dramático exige sempre as duas pessoas gramaticais que designam o Locutor e o Destinatário (Eu e Tu). Eles podem também usar a terceira pessoa, mas trata-se de um Ele radicalmente diverso do Ele da narrativa. Ao passo que nesta a terceira pessoa é terceira em relação ao Narrador e ao seu Público (e nisso se parece com o *id* ou *it* impessoal do discurso científico), no jogo dramático ela é terceira em relação aos interlocutores em cena.

No que respeita aos sinais linguísticos, também há uma diferença radical entre os dois géneros. Na narrativa os sinais são representativos, como já vimos; quer isto dizer que, como no discurso normal, estão em lugar das coisas representadas (embora se trate de coisas que só existem no interior da narrativa). No jogo teatral os sinais são mímicos, o que quer dizer que são mais do que sinais, pois que, em vez de representar, mimam as coisas evocadas. Mimar não é simbolizar convencionalmente, mas reproduzir o gesto essencial, definidor de uma per-

sonagem, de uma acção e da sua relação com os respectivos objectos. (E por isso mesmo mimar não é também só imitar.) No limite a mímica confunde-se com a própria coisa mimada: onde na narrativa se diz que uma personagem cantava, no jogo cénico a dita personagem canta. No primeiro caso, *cantar* é uma representação; no segundo, é a coisa.

A natureza do sinal linguístico tal como ele funciona na mensagem simples transforma-se, em ambos os casos, mas em sentidos opostos: ao passo que na mensagem simples o sinal representa a «coisa», na narrativa representa apenas o conceito, e no jogo dramático deixa de ser representação para ser o representado.

Falamos da natureza do sinal, e não de um sinal qualquer, porque, quando a mensagem simples é transportada para o interior da obra, a coisa conceptualizada na narrativa ou mimada no jogo cénico já não é aquela a que a mensagem se refere, mas a própria mensagem como todo, incluindo os seus suportes. Se transportarmos para a narrativa a frase «um café, se faz favor», resulta «ela pediu um café»: na primeira frase o referido é *um café*, na segunda é o *pedir um café*. Correspondentemente, no jogo cénico o que a personagem mima é o pedido do café, e não o café pedido na mensagem simples.

Este fenómeno é da maior importância: dele resulta que na Literatura a «coisa» nunca é a mesma que na vida.

VIII

Mas nesta caracterização do discurso literário como mensagem sem suporte, isto é, independente, tivemos sem-

pre presente o Orador e os Ouvintes. Sem este Locutor e sem aquele Destinatário não seria possível sequer imaginar ou conceber a Narrativa ou o jogo cénico.

Ora o Orador (o cantor épico, o romancista, o autor dramático, o actor) não é, ao fim e ao cabo, um Locutor como qualquer outro e o Destinatário um Destinatário como qualquer outro? E, sendo assim, a pretensa Mensagem independente não será afinal uma mensagem simples, como a do freguês do café, ou como a do Pregador, destinada a obter efeitos práticos?

Não. Porque a relação entre o Orador, o Público e a Mensagem literária é fundamentalmente diversa daquela que existe entre o Locutor, o Destinatário e a Mensagem simples ou dependente. Nesta última, a Mensagem estabelece uma relação directa entre o Locutor e o Destinatário. É um traço de união entre eles, ou melhor, um vector, visto que o Destinatário é o alvo ou o objecto do Locutor. Ora na Mensagem-literatura o objecto ou alvo é a própria obra criada e, na medida em que o Orador o alcança, a obra torna-se também um objecto para o Público. O Orador está acima de tudo interessado nas mensagens que as suas figuras trocam entre si ou nas situações que entre elas se criam; e os Ouvintes também.

Quando o Orador alcança o seu alvo, a Obra tem uma existência independente dele, objectiva, que é também independente e objectiva para os ouvintes. E é justamente em consequência dessa objectividade, desse ser independente, que se estabelece entre o Orador e os Ouvintes uma comunicação. Mas esta comunicação não é comparável à estabelecida pela mensagem simples: consiste em

que a obra criada pelo Orador interessa ou impressiona o público, e de maneira nenhuma que o público vai executar aquilo que o Orador (não) lhe pediu ou crer aquilo que o Orador lhe ensinou.

O público é atraído por essa existência nova e objectiva, é sensibilizado na sua inteligência e na sua sensibilidade. Mas o que sente ou pensa cada uma das pessoas que o constituem é diferente do estímulo que levou o Orador a criá-la. Cada um sente e pensa a sua coisa. Por isso se pode falar de múltiplas leituras do mesmo texto; mas é preciso não dar à palavra «leituras» o sentido restrito de «decifração», antes abranger nela a ressonância afectiva.

Fernando Pessoa explicou muito bem esta relação a três no célebre poema «Psicografia» («O Poeta é um fingidor ...»). O Orador parte de uma realidade sua («a dor que deveras sente») para a narrativa ou o jogo teatral (a dor «fingida»); e o leitor, espectador ou ouvinte do «fingimento» experimenta outra dor, que não é nem a experimentada, nem a fingida pelo Orador, e que também não existiria sem o «fingimento». O «comboio de corda» é o objecto criado, a mensagem-em-si, independente do Orador, do Ouvinte que estão interessados nela.

IX

Tudo o que acabámos de dizer aplica-se à obra de arte propriamente dita no seu grau estreme, porque há evidentemente graus maiores ou menores de realização ou de autenticidade. Um orador demagogo, por exemplo,

busca captar o público para fins que são os seus pessoais ou os do seu grupo. O caso mais característico em Portugal é o de Guerra Junqueiro. Mas nisso mesmo estão os limites da sua arte. A obra de arte estreme só sobrevive quando se tornou «objectiva» em relação ao que a criou e aos a quem interessa.

Por outro lado, só consideramos géneros literários típicos ou antes o limite matemático a que tendem. A própria mensagem oratória (o sermão ou o discurso político) pode ser um género artístico na medida em que os suportes interiorizados na mensagem interessam mais o leitor do que os suportes exteriores, reais e histórico. É por isso que os discursos de Cícero ou os sermões de Vieira ainda nos interessam, muito embora não fossem dirigidos aos leitores que os lêem hoje. E é difícil encontrar géneros no estado puro. Na epopeia ou no romance romântico o Orador intervém, comenta as situações dos seus heróis, interpela o público (mas ele próprio é já uma personagem mimando-se a si própria), como na Oratória. No teatro de Brecht há por vezes uma combinação de narrativa e de jogo cénico. Etc.

Mas falta à nossa tentativa de caracterização dos géneros literários um género importante: a Poesia.

Poderia escusar-me de a tratar com um bom pretexto. O consenso geral identifica a Poesia com um certo número de processos formais e técnicos, como o ritmo, a alteração da ordem normal das palavras, a metáfora, etc. Ora estes processos não são exclusivos de um só género. Durante muito tempo o verso foi o molde normal da narrativa e do jogo dramático, e ainda não deixou de o ser, pois ele

persiste sob a prosa aparente. Exemplos típicos são Flaubert, Agustina Bessa Luís ou Guimarães Rosa. O mesmo poderíamos dizer da metáfora. Na realidade, esses processos são mais ou menos usados em qualquer prosa literária como técnicas de distanciação que delimitam o perfil «objectivo» da obra.

E sendo assim não haveria necessidade de tratar a poesia como género independente.

Posso ainda colocar-me no terreno do Orador, a partir do qual imaginei o desenvolvimento da narrativa e do jogo cénico. Nesse caso bastava supor que a poesia lírica é apenas um monólogo dramático, em que o Orador mima a sua própria personagem. E esta teoria explicaria admiravelmente porque é que, segundo também geralmente se crê, o Poeta lírico fala normalmente na primeira pessoa.

Mas qualquer destas explicações teria unicamente em conta aquilo que não é essencial nem geral. Ainda está por demonstrar, por exemplo, que o Poeta lírico fala na primeira pessoa. De facto, ele fala em todas as pessoas. «Confessa-se», interpela, narra e descreve. E, por outro lado, é na Poesia que os processos ditos poéticos, tais como o ritmo ou a metáfora, são usados com mais intensidade.

Este problema exigiria uma discussão que provavelmente nos levaria para fora da literatura considerada fenomenologicamente, isto é, como realidade observável. Limito-me por isso a justificar esta última observação.

Todos sabemos que quando o Poeta (dito lírico) conta uma história não é para contar a história que ele conta

a história, e o mesmo *mutatis mutandis* poderíamos dizer de quando ele mima uma personagem. A narrativa, a mímica dramática, são apenas formas de que o Poeta se serve, porque não tem outras; e as três pessoas gramaticais são as únicas de que dispõe. Mas esse uso dos géneros literários obedece a regras que não são as de cada género literário; e o uso das pessoas gramaticais e regras que não são as da mensagem. Num e noutro caso, o Poeta aplica outras regras que são transcendentes em relação à mensagem, quer simples, quer independente.

As regras da mensagem incluem as do Código que ela actualiza. O Poeta usa igualmente as regras do Código, mas como elementos de outras regras que também são transcendentes em relação ao Código. Daqui resulta que a sua mensagem é extralinguística e também (mais um paradoxo) extraliterária. A literatura e a língua são a matéria de que o Poeta se serve.

Esta hipótese tem a vantagem de explicar porque é que na Narrativa e no Jogo dramático a Poesia entra em maior ou menor grau. Isso acontece na medida em que o Orador se desprende do Código e das regras do género para os usar como elementos das suas próprias. Temos disto bons exemplos em Joyce, em Lorca e em Guimarães Rosa.

O Jogo dramático e a narrativa exigem que o Locutor (Eu) e o Destinatário da Mensagem (Tu) existam, dentro dos respectivos universos. Na narrativa são nomeados e descritos, no Jogo dramático estão visíveis ou audíveis num palco. As condições da mensagem simples, isto é, a relação expressa por Eu-Tu, são transpostas para

dentro do globo mágico inventado pelo Orador, mas mantêm-se. Ora isto não acontece na Poesia. Quando, por exemplo, o poema tem a forma de uma mensagem directa, o seu destinatário não está dentro do poema: pode tratar-se de alguém que já não existe (e é por não existir que lhe é dirigida a mensagem: caso do soneto «Alma minha gentil»), de um objecto inerte, de uma entidade abstracta (como a Liberdade no célebre poema de Aragon), de um ser não antropomórfico (Deus). Por outras palavras, o Destinatário pode ser, e é frequentemente, no poema uma ausência ou uma inexistência. Tu e Eu, na Poesia, não são correlativos, como no romance ou no jogo dramático.

No que respeita ao sinal linguístico, a Narrativa e o Jogo dramático exigem uma relação constante entre o Significado e o Significante, mesmo quando o Significado não tem qualquer Referente fora da Obra. Os Liliputianos não existem fora do livro de Swift, mas a palavra «Liliputianos» designa só os liliputianos de que fala o livro. Também neste caso há uma transposição para dentro da Obra literária das regras do Código que se aplicam na mensagem simples. Ora na Poesia não acontece só que o Significante muda de significado, mas, mais do que isso, que a própria relação é variável, a palavra metamorfoseia-se como Proteu. O som e a grafia combinam-se e correspondem-se segundo regras independentes do sinal.

O que acontece portanto é que, contrariamente ao que sucede com o Dramaturgo e o Narrador, o Poeta utiliza as regras do sistema linguístico, as da mensagem e as dos géneros literários. O Narrador e o Dramaturgo são criadores de universos, mas não de sistemas, porque

no interior dos universos que criam continuam em vigor as regras da mensagem simples. Mas o Poeta é um criador de sistemas. Reconstrói, segundo regras suas, os fragmentos dispersos da língua e da mensagem, que ele próprio desmembrou.

Donde a conclusão de que a Poesia é algo de extralinguístico e de extraliterário. E esta conclusão é confirmada pela sua própria eficácia explicativa; pois por ela podemos compreender a existência do «poético» tanto na narrativa como no Jogo dramático. Com efeito, a forma narrativa e a dramática podem mais ou menos pôr em causa o sistema da língua e o da mensagem: isso acontece na medida em que o Orador participa da atitude do Poeta, se coloca fora do sistema e o utiliza na criação de um sistema novo.

E é aqui que tocamos os limites fenomenológicos da Literatura. Seria necessário um novo Kant para pôr este problema.

Paris, 12 de Fevereiro de 1973

III

Realismo e «realismos»

1

Arte e coerência

(Comentário a L. Goldmann)

Lucien Goldmann, professor na Escola Prática de Altos Estudos de Paris, pretende, num livro que alcançou certa notoriedade, *Le Dieu Caché* (1958), que o grande artista, ou o grande pensador, é aquele que exprime com o máximo de coerência uma «visão do mundo». Por «visão do mundo» entende ele o conjunto de valores, de noções e de atitudes mentais de uma classe social. Com estas noções — *coerência,* como característica de certo nível de arte ou de pensamento; e *visão do mundo,* como coisa própria de uma classe social — propõe-se ele analisar, segundo um ponto de vista e um método que ele supõe «marxistas», a obra de Pascal e a de Racine.

Ora destas duas noções, uma, pelo menos, a da coerência, parece-me em extremo discutível.

Não é uma noção nova, nem recente, na crítica literária. É, pelo contrário, uma ideia bem clássica. Em geral, todas as tentativas de explicação ideológica dos auto-

res consistem em procurar o fio que dá coerência às várias partes da obra considerada. Parte-se do pressuposto indiscutido de que o Autor é coerente, mesmo quando o não parece, como se o ser contraditório fosse um demérito. A ideia da coerência na explicação dos autores é por vezes fecunda (mais fecunda pelo menos que a desistência antecipada de qualquer explicação de conjunto); e a tentativa de António Sérgio para apurar a coerência da *Lírica* de Camões à luz do pensamento platónico é um bom exemplo daquela fecundidade.

Mas o simples e mero pressuposto da coerência aplicado a obras de arte depara com dificuldades sem solução. Começa porque implica uma ideia falsa sobre a natureza dos meios de expressão artística: a ideia de que, para nos cingirmos ao escritor, este se serve das palavras e das imagens para traduzir univocamente conceitos. Na realidade, os símbolos pelos quais se exprime um escritor-artista encerram alusões, contiguidades e induções a distância, valores, modos, graus de convicção, etc., que fazem com que cada um desses símbolos seja um nó de virtualidades que ultrapassam o seu significado literal; e com que entre eles se estabeleça toda uma variedade de relações além das relações lógicas. Poderia dizer-se que por virtude destas virtualidades a obra de arte é um constante desdobrar-se, um constante exceder-se, algo de comparável a uma semente. É intuitivo que este crescimento se realiza através de contradições. Toda a tentativa para conceptualizar uma obra literária fica inevitavelmente aquém do seu conteúdo se considerar os símbolos no seu significado literal. E se, pelo contrário, o crítico quiser

explicitar logicamente os conteúdos virtuais articulando-os numa trama de conjunto coerente, é claro que selecciona aqueles que se ajustam a essa trama, deixando de fora os outros; desta forma chega a uma tradução parcial da obra: entre as várias coerências possíveis, o crítico verá apenas uma.

Sem dúvida que a busca da coerência é uma lei de toda a actividade mental. Nenhuma explicação científica, nenhuma visão do mundo, é satisfatória enquanto não é coerente. Mas esta coerência é um limite para onde, e não um ponto de partida; é uma coisa em construção, e não um esquema feito. O artista, particularmente sensível aos estímulos da realidade, esforça-se por elaborar numa coerência sempre posta em causa uma multiplicidade de elementos alguns já plenamente consciencializados e conceptualizados, outros em fases mais ou menos remotas de consciencialização. Em cada obra lograda consegue, porventura, exprimir uma coerência provisória e precária, um momento da sua apropriação e elaboração da realidade. Por vezes, nem isso: o sentimento agudo de uma contradição ou de uma impossibilidade, um movimento traduzível musicalmente, mas não plasticamente, pode constituir o essencial de uma obra.

Mas se o pressuposto de que uma obra de arte constitui uma coerência acabada é perfeitamente arbitrário, esse outro de que o artista exprime coerentemente uma visão do mundo própria de uma classe social parece-me um desafio à evidência. Não resiste a uma análise lógica, nem a uma breve memoração histórica.

Efectivamente, se definirmos *visão do mundo*, ou, melhor (para nos servirmos de uma palavra ibérica muito útil), *mundividência*, como o conjunto de valores, de noções gerais e de atitudes de uma classe social, é evidente que cada mundividência constitui uma amálgama de elementos ligados entre si não por necessidade lógica, mas por uma conjuntura histórica. Por exemplo, no apogeu da época medieval a mundividência dominante (clérico-feudal) amalgamava o cristianismo, originariamente igualitário e pacifista, com a hierarquia feudal, baseada no princípio da desigualdade, com a exaltação da guerra, etc. É inútil tentar estabelecer por via lógica a coerência destes elementos. Da mesma forma a mundividência da burguesia inglesa dos séculos XVIII e XIX misturava o liberalismo e os direitos do cidadão com os preconceitos raciais, com o aristocratismo em relação ao trabalhador manual, etc. Em termos lógicos, uma parte da amálgama exclui a outra. O ascetismo, a fraternidade, o amor, excluem a violência e orgulho senhoriais; assim como o liberalismo na sua pureza exclui a exploração do homem pelo homem, que todavia também tem a sua tradução ideológica na mundividência burguesa.

Por isto mesmo, quando um artista se propusesse exprimir *coerentemente* a mundividência do grupo social a que pertence, seria levado a concluir que essa mundividência é pseudocoerente e não passa de um produto empírico. Concluiria como Camões que o regimento do mundo é um «antigo abuso» e que o próprio mundo é um «desconcerto». A busca da coerência só poderia levá-lo a desmascarar a incoerência, e, ao fim e ao cabo, a negar

a mundividência que o seu próprio grupo lhe impõe. É isto, de facto, o que acontece com os artistas e pensadores, os verdadeiros. Na verdade, só os literatos medíocres, que se conformam com a gente «bem pensante» de qualquer época, que, por falta de lucidez ou de carácter, aceitam como necessidade lógica os hábitos mentais vigentes, e servem mais ou menos brilhantemente os lugares comuns gratos à rotina, só esses exprimem realmente a mundividência do seu grupo. Os outros põem-na em causa, e isto tanto mais quanto mais coerentes querem ser.

Historicamente, é um facto que o grande artista (como o grande pensador) é um inconformado, ou, quando menos, um desajustado, em relação à ideologia dominante, e nunca coincide com a mundividência do seu grupo. Em que mundividência (em que ideologia de classe) podemos classificar Camões, dilacerado entre o feudalismo e o humanismo; ou Cervantes, que se ri dos valores cavaleirescos, sem todavia adoptar os burgueses; ou Shakespeare, que é um universo; ou Balzac, que desmonta penetrantemente o mecanismo do mundo burguês, julgando-se, sem o ser, um homem *ancien régime;* ou Tolstoi, o aristocrata que, pregando o regresso a um artesanato franciscano, apontava, sem se dar conta, para uma utopia, isto é, para um futuro?

Poderia talvez dizer-se que a criação artística e filosófica resulta da busca de uma coerência a partir da negação da mundividência (pseudocoerente) em que se formou o autor. Na base de qualquer processo criador há sempre uma (ou mais de uma) contradição. Pode ser uma simples contradição entre a própria necessidade subjectiva

da coerência e a heterogeneidade da amálgama empírica (mundividência) que lhe serve de tese inicial; ou a contradição entre duas mundividências que lutam entre si no seio de uma sociedade em transformação. Pode ser um processo predominantemente subjectivo, ou um processo estimulado directamente pela realidade exterior.

Em qualquer caso, o processo da criação artística (e filosófica) é desencadeado pela negação de uma mundividência e consiste na busca de uma coerência que se situa a um nível diferente do da tese negada. Esta busca da coerência pode processar-se através de coerências precárias e até contraditórias entre si — donde resulta que a obra de um grande autor pode ser irredutível a uma síntese conceptual.

Um autor que se identifica com uma mundividência epocal é um autor morto. E porventura aquilo que consente a perdurabilidade de uma obra é justamente a diversidade das coerências possíveis nela contidas; ou então o dinamismo dialéctico através do qual se processa a busca de uma coerência nunca alcançada.

Paris, 1959

2

Arte e documento

É frequente ouvir dizer que um determinado romance, quadro ou filme é um bom documento de esta ou aquela realidade psicológica, sociológica ou económica, sendo por isso uma grande obra de arte. Digamos, em resumo, que para tais pessoas a obra de arte vale na medida em que é um bom documento de.

Mas, que é um documento?

A uma primeira abordagem é de lembrar que uma característica eliminatória de todo o documento é não ter a intenção de o ser. O documento fabricado para ser documento já não é documento disso para que foi fabricado, já não vale para documentar o que com ele se queria documentar. Mas vale, sim, para documentar outra coisa; ou, melhor, necessita de uma explicação em que se toma em linha de conta a intenção do fabricador. Por outras palavras, só há documento quando nos colocamos fora do propósito do produtor do documento, quando considera-

mos esse propósito, ou intenção, objectivamente, como um dos elementos da interpretação.

Um recibo fiel pode considerar-se um documento a 100%. Um recibo fictício é-o também desde que atinemos com as razões do fingimento. Uma reportagem só é um documento se conseguirmos controlar os factos nela relatados, confrontando-a com outras reportagens, se conseguimos também identificar a situação geográfica, social, ideológica, ocasional, etc., do repórter. Essa reportagem só parcialmente é um documento dos factos reportados; ela é também um documento acerca do repórter, do seu grupo, da sua época, da sua situação, do seu temperamento, dos seus propósitos, e de outras coisas.

Os documentos de chancelaria, os contratos, os registos vários do final do século XIV, são documentos muito mais perfeitos, ou, se se quiser, muito mais simples sobre os factos ocorridos em Portugal nessa época do que, por exemplo, as crónicas de Fernão Lopes. Estas exprimem um conjunto de ideias, de esperanças, de intenções, uma visão do mundo e da história, que no seu conjunto são também documento. O bom historiador terá sempre o cuidado de distinguir entre os factos de que fala Fernão Lopes e o que Fernão Lopes diz a respeito deles.

Há numerosos relatos de viagens da época da expansão marítima portuguesa. Entre todos sobressai a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. Discutiu-se durante muito tempo o valor «documental» da *Peregrinação*, isto é, se o Autor relatava viagens verdadeiras ou falsas. Havia nisto o sentimento infantil de querer que uma aventura tão bela fosse verdadeira. Ora o que acontece é que Fernão Mendes é um grande contador de histórias, um grande fabulista, que transformou numa obra de arte a sua experiência de aventureiro. A *Peregrinação* é, por isso, um documento, no sentido vulgar, muito menos fidedigno do que as relações escritas por viajantes com muita memória e pouca imaginação. Mas é, por outro lado, um documento infinitamente mais rico do que aquelas relações, documento em que se cruzam fios múltiplos de uma situação vivida por uma personalidade singular, em que as viagens propriamente ditas são apenas um dos elementos. Não é o documento que se tem querido ver nela, mas outro.

Quanto mais pobre é a elaboração de uma experiência, quanto mais baixo o nível de consciencialização, tanto maior é o valor documental de uma obra em relação aos factos que lhe deram origem. O documento ideal é involuntário como uma pedra.

E dentro desta perspectiva o mais pobre elogio que pode fazer-se de uma obra de arte é dizer que ela vale por ser documento de. Isso equivale a dizer que a parte da criação é nessa obra insignificante.

*

Mas esta é ainda uma forma superficial de pôr o problema. Para o aprofundarmos, imaginemos duas hipóteses. Primeira: o artista fala-nos mais ou menos correctamente da coisa que pretende documentar. Neste caso ele é um expositor, um narrador. A coisa documentada é o objecto de que ele fala, a matéria, exterior a ele, que me-

lhor ou pior ele expõe. Ele é um, a matéria é outra. Ele fala de.

Neste caso, o pretenso documento é construído, fabricado. Pode tratar-se de uma honesta e bem intencionada fabricação, de uma imitação conscienciosa do que no espírito do autor deveria ser o documento propriamente dito. Perante uma obra destas fazem-se duas perguntas. Primeira, se o autor é fidedigno. Será preciso confrontar a obra com testemunhos, com tratados, com estatísticas, para saber se as personagens e as situações são típicas e verosímeis. Segunda pergunta: se a apresentação das ditas personagens e situações é elegante, convincente e pedagógica. Suponhamos que a fidedignidade fica provada, mas que a exposição é deficiente: dir-se-á que o conteúdo é bom e a forma má. Invertendo os termos, será mau o conteúdo e boa a forma. Numa hipótese ou noutra, trate-se do «conteúdo», que seria o «documento» propriamente dito, trate-se da «forma», que seria a sua apresentação, o critério de avaliação será extrínseco à obra mesma. Quanto ao «conteúdo», a avaliação consiste em o confrontar com uma «realidade» (passe provisoriamente o termo) que pode ser conhecida por outros meios; quanto à «forma», trata-se de a aferir segundo modelos e padrões preestabelecidos e que nada têm que ver com o dito «conteúdo», visto que podem variar independentemente dele.

Ora pode chamar-se documento a este artifício sem valor intrínseco, sem valor de *per si*, cujo conseguimento só pode ser avaliado por aferimento com coisas exteriores a ele? Pode chamar-se documento a este «conteúdo» que nós podemos conhecer por outras vias mais certas e ga-

rantidas? Pode chamar-se documento a este modelo formal aplicável a vários conteúdos? Pode chamar-se documento a este ajuntamento sem unidade orgânica deste «conteúdo» com esta «forma» metafisicamente separados, substancialmente heterogéneos? Pode chamar-se documento a este suporte de realidade emprestada?

Passemos à segunda hipótese: o artista não se propõe apresentar documento algum, mas exprimir uma vivência, exteriorizar-se na sua integridade. Neste caso, ele não é um expositor; a coisa documentada não existe fora dele, identifica-se com ele. Não há um sujeito apresentando um objecto: o sujeito é o objecto. O autor não fala de; a matéria não é falada ou exposta por. O sujeito *é*, a matéria *é*, e os dois termos, autor e matéria, são intercambiáveis. Em resumo, o autor exprime uma vivência sua, não fala de uma coisa alheia.

Em tal caso não se põe o problema da fidedignidade, da correspondência do que o autor diz com uma «realidade» exterior a ele, visto que uma vivência é singular e irreproduzível. Não se põe, por outro lado, o problema do fundo e da forma, visto que, não havendo distinção entre expositor e coisa exposta, não há a mediação da maneira de expor. A matéria torna-se forma. A matéria fica forma. Para empregar uma conhecida terminologia de Espinosa, a matéria é a natureza naturante e a forma a natureza naturada. O modelo formal não preexiste à matéria, mas é criado para a matéria e pela matéria.

Tal género de obra, na medida em que é um conseguimento, é um todo íntegro e indissociável, e um todo único também. Não tem uma vida emprestada, mas pró-

pria, não é uma correspondência de outra coisa, não é um documento de. Mas é no todo, em si mesma, um documento. Porque afinal não há *documento de*, mas *documento*, só.

Penetremos um pouco mais a noção de documento.

Um documento propriamente dito nunca é o documento de outra coisa exterior a ele. É, sim, um ente singular, uma realidade irredutível a outra, a partir da qual nós podemos construir uma explicação. Toda a teoria histórica, por exemplo, se constrói a partir dos documentos, que são os dados irredutíveis, as existências. Em rigor, um documento não documenta nada, uma existência não documenta outra existência, visto que cada existência é singular. Abstraindo destes singulares certas características comuns, podemos construir mentalmente uma classe; abstraindo outras características, podemos construir outra classe: o número de classes é ilimitado, sem que a personalidade dos documentos de que elas são abstraídas se altere. O documento não é, pois, o documento de uma classe, o duplicado de uma coisa que tem o nome de um género ou de uma espécie. O mesmo pode dizer-se em relação às teorias, que são igualmente construções mentais. Nenhum documento é o duplicado de uma teoria. Nenhuma teoria, nenhum conjunto de teorias, esgota o documento.

Se tomarmos por exemplo como documento um exemplar deste livro impresso, ele pertence, conforme as características abstraídas, à classe paralelograma, à classe impresso, à classe mercadoria, à classe escrito, à classe frágil, à classe romance, à classe inflamável, à classe inanimado, etc., etc. Se quisermos explicar o mesmo objecto, teremos de utilizar noções sobre o fabrico do papel, sobre a produção tipográfica, sobre o comércio do livro, sobre o público, sobre a criação literária, sobre a sociologia dos grupos, sobre a psicologia dos autores, sobre a linguagem, e assim por diante. Este volume que se encontra na minha frente, que nunca acabo de caracterizar por mais que entrecruze as classes e as teorias, é um existente, como tal inesgotável, e só igual a si próprio; só representa a si próprio, só reproduz a si próprio, solitariamente. E neste sentido se pode dizer que não há *documento de*, mas *documento*, só.

À luz destas considerações torna-se flagrante a simplicidade dos artistas que produzem obras para serem documentos de. Eles partem do princípio de que as classes e as teorias têm uma existência substancial, da qual é possível tirar duplicados, cópias ou imitações fidedignas. Mas, como as generalidades não existem, os documentos que eles fabricam acabam por ser cópias de coisa nenhuma. Por exemplo, tratando-se de um romance, esses artistas-documentadores procuram que os seus personagens sejam *tipos*, e não indivíduos singulares. Ora um tipo não é uma realidade, mas uma mera noção. De um tipo nunca pode nascer um indivíduo, mas é a partir dos indivíduos que se imaginam os tipos. O artista-documentador receia os excessos da imaginação e da subjectividade, receia as invenções gratuitas, e então procura objectivamente conformar-se com a «realidade». Só que aquilo a que ele chama realidade são as generalidades que ele aprendeu nos livros. Em troca, ele ignora a única realidade de que

pode ter a intuição imediata, que é a sua própria vivência, o processar-se como sujeito. No propósito de ser objectivo, ele desencaminha-se nas abstracções, nas generalidades, nas convenções, perdendo de vista os seres reais que são sempre singulares; e, por outro lado, aliena-se como sujeito na medida em que se transfere para essas exterioridades abstraídas e com elas se conforma. O seu desejo de deixar de ser «subjectivo» ficou malogrado, porque o que ele conseguiu foi apenas deixar de ter consciência da própria subjectividade; e o seu propósito de ser «objectivo» não se realizou melhor porque o que ele toma por objecto são as próprias crenças, mais ou menos ilusórias, que só lhe aparecem como exteriores porque são ao mesmo tempo crenças alheias. Finalmente, estas obras presumidamente documentais, que não têm nem realidade objectiva, nem realidade subjectiva, são expressões de forma literária de alienação.

Para que uma obra de arte seja, como tal, um documento, é necessário que seja ela própria um singular, um existente irredutível. Isso só é possível quando nela não há separação entre sujeito e objecto, entre a fala e o falado, entre a matéria e a forma. Então, como um verdadeiro documento, a obra de arte não documenta nada; é um real que desafia o nosso entendimento. Não é uma cópia, uma imitação de uma suposta realidade; é uma realidade mesmo. E não procura explicar coisa nenhuma, antes pede que a expliquem. Cabe-nos encontrar para ela tantas explicações quantas for necessário — sociológicas, psicológicas, materiais, biológicas, etc. Não é a exposição mais ou menos pedagógica de uma teoria, mas algo que

pede uma teoria, ou, antes, um número indeterminado de teorias. Tem interesse a este propósito lembrar o caso de Balzac. Como se sabe, este autor foi muito admirado por Marx, que viu na *Comédia Humana* uma boa ilustração da sua própria teoria da sociedade. Daí sucedeu que vários críticos passaram a considerar Balzac como um verdadeiro realista, porque apresentava tipos e situações correspondentes à realidade, e tal, etc. Ora convém lembrar que Balzac não conheceu Marx nem o marxismo e que não escreveu os seus livros para documentar esta ou qualquer outra teoria da sociedade. Os heróis do autor da *Peau de Chagrin* são enormes e desmesurados; são tudo menos tipos médios e normais. Têm muito mais que ver com Balzac mesmo do que com qualquer tratado de sociologia. Desenvolvem-se segundo uma lógica intrínseca, como verdadeiros seres, e não segundo modelos ou normas externas. Por isso, provavelmente, Marx os admirou e procurou para eles uma explicação. Note-se bem: não é Balzac que se inspira de Marx; mas sim Marx que se inspira de Balzac. É o documento que suscita a teoria; e a *Comédia Humana* é um documento justamente porque não procurou ser documento de nada. Balzac deu-se inteiro nela com toda a sua subjectividade. E por isso mesmo a teoria proposta por Marx o não esgota. Outras teorias são aplicáveis e necessárias à obra de Balzac.

É justamente por serem realidades e não imitações, símbolos ou alegorias correspondentes a generalidades, que as obras de arte são ambíguas, polivalentes e susceptíveis de interpretações múltiplas. Nenhuma interpretação as esgota, nenhum ponto de vista as abrange totalmente.

Nunca acabamos de explicar o Ulisses, o Hamlet, o Quixote, o Charlot, como nunca acabamos de explicar um existente.

No entanto, o ser um documento não esgota a natureza de uma obra de arte. É próprio de um documento ser sempre conhecível, embora nunca totalmente conhecido. De toda a maneira, ele é para nós um objecto de conhecimento racional. Na obra de arte, pelo contrário, o nosso sujeito e o do autor estão parcialmente, pelo menos, confundidos, como sucede em grau variável, entre pessoas que se falam. A obra de arte, quando o é para nós, não fica inteiramente fora de nós como objecto. Liga-se connosco por uma ponte que não é a do conhecimento racional e que está dentro e fora de nós. Através dela saímos de nós sem sair, ou estamos dentro de nós sem estar. Com ela rimos, choramos, confortamo-nos, e fazemo-lo com o autor. Participamos na obra de arte; somos ela e não somos, na medida em que sê-lo e não sê-lo a um tempo nos consente a fruição. «Ah poder ser eu sendo tu!», como diz um verso célebre de Pessoa.

Mas esta natureza dúplice da obra de arte necessita de ser tratada à parte. Por agora quis apenas fazer entender que as pessoas que normalmente se contentam com a teoria da obra de arte como documento nunca meditaram realmente na natureza do documento.

Paris, 19 de Julho de 1963

(Publicado em *O Comércio do Porto*, suplemento «Cultura e Arte».)

3

Realismo, Realidade, Literatura

A palavra «Realismo» é em teoria literária um feitiço que serve para o crente pôr nela quanto quer e esconjurar quanto pode. Todas as escolas realistas promovem a «realistas» as obras valorizadas pelo consenso universal, desde Homero até Kafka; e por outro lado valorizam a pretexto de que são «realistas» as obras produzidas segundo os padrões da escola.

É usada equivocamente. Num sentido, serve para anexar à escola do crítico valores literários que lhe são estranhos; no outro, para valorizar coisas que são estranhas à literatura. E ao mesmo tempo é usada como fronteira discriminatória contra os que não cabem na escola e ainda não tiveram tempo de lograr o estatuto de obra-prima. Este terceiro uso é geralmente limitado no tempo, porque logo que o autor discriminado rompe o cerco dos críticos realistas passa a ser reconhecido e qualificado pelos mes-

mos críticos como um verdadeiro e mal-entendido «realista»: é o que sucedeu com Kafka, e sucederá com vários outros, fora e dentro de Portugal.

Se considerarmos a palavra com simplicidade e sem superstição ideológica, a única coisa que podemos dizer é que Realismo deve ter alguma coisa que ver com Realidade. O que importa é determinar essa relação.

A primeira resposta que ocorre é que a Literatura é realista quando representa e transmite a Realidade. Mas a Realidade experimenta-se, não se comunica por palavras. O que se pode comunicar é uma «ideia» da Realidade, uma «representação» mental da Realidade.

A Literatura realista será portanto aquela que dá uma ideia da Realidade.

Sendo assim, a obra realista não é ela mesma uma realidade, mas somente uma representação, e as palavras que representam não são a coisa representada. Se a obra fosse em si mesma uma realidade, eclipsaria a realidade que quer transmitir. Uma obra que representa outra coisa tem de ser incorpórea como as sombras dos mortos no Hades, que não eram propriamente sombras nem corpos, mas ilusões sem espaço evocando o corpo perdido. Quanto menos corpo, menos forma tiver, quanto mais abstracta e irreal, tanto mais a obra deixa entrever através da sua inexistência a existência que lhe é alheia.

E assim podemos logicamente concluir que uma obra é tanto mais realista quanto menos realidade tiver. A chamada luta contra o «formalismo» é a luta contra a forma da obra literária, contra o seu corpo, contra a sua

realidade, contra a sua autonomia [1]. No limite, esta concepção suprime a Literatura. A melhor forma de transmitir a ideia são os símbolos lógicos, a pior são as metáforas e os ritmos musicais, porque os símbolos só representam e as imagens têm, apesar de tudo, um corpo estranho à ideia.

Por isso, as obras verdadeiramente «realistas» segundo este programa não existem, em Literatura. Das escolas programaticamente realistas só ficam aquelas obras que foram infiéis ao programa. Eça conseguiu sobreviver ao seu realismo de escola porque o atraiçoou; ele existe pelo maravilhoso uso que fez da palavra como matéria, pelo mundo seu próprio, «queirosiano», que acrescentou à realidade, a pretexto de dar uma ideia dela. Mas do bom e honesto Manuel de Figueiredo, o mais lúcido representante do realismo burguês do século XVIII, que cumpriu abnegadamente o programa, só resta o peso de papel dos treze volumes de teatro que nunca conseguiu representar.

Mas é de Literatura que falamos, e por isso somos obrigados a procurar outra relação, mais satisfatória, entre os termos «Realidade» e «Realismo». Experimentemos a inversa:

A Literatura realista é aquela que dá realidade a uma ideia.

Dar realidade a uma ideia consiste, antes de mais, em criar uma realidade, isto é, um corpo, um mundo novo e diferente daquele que já existe; é inventar uma forma nova;

---

[1] Confunde-se às vezes «formalismo» com academismo. Castilho só é «formalista» no sentido de que era incapaz de criar.

é acrescentar o universo com uma nova existência. O realismo consistiria portanto em realizar novas formas, para além das já existentes no universo e na vida. Nesta hipótese, as palavras, os ritmos, as imagens, não representam, mas são a matéria da forma nova.

Estas duas relações possíveis entre Ideia e Realidade mostram que a designação «literatura realista» não se aplica a um processo só, mas a dois, que são inversos: um, que parte da Realidade para a Ideia, outro, que parte da Ideia para a Realidade. Para descrever qualquer deles, a palavra «Ideia» é tão indispensável como a palavra «Realidade», e a palavra «Realidade» tão indispensável como a palavra «Ideia». Por isso a ambas caberia também o nome de «idealistas», porque uma tem a Ideia como ponto de chegada, e a outra como ponto de partida.

Mas esta simetria é aparente, porque o processo que parte da Realidade para a Ideia (e que, realmente, parte de uma ideia para outra ideia, como vamos ver) suprime a Literatura como realidade, porque se consuma numa ideia que *representa* a Realidade; ao passo que a que parte da Ideia para a Realidade consuma-se como realidade literária, como forma, corpo, existência sensível e válida em si, independentemente de qualquer representação de outra coisa. Só esta, como é óbvio, nos interessa quando falamos de Literatura propriamente dita. Não tomamos partido, abstractamente, pelo Realismo da Ideia, ou pelo Idealismo da Realidade; apenas constatamos no plano concreto, que sem a realidade da Literatura não há Realismo literário, porque não há Literatura.

Mas consideremos também o problema pelo lado da Ideia.

Quando se diz que um escritor parte da Realidade para a sua expressão literária, significa-se que cle parte de uma ideia «real», isto é, de uma representação intelectual correspondente aos factos, como, por exemplo, os poetas que puseram em verso o sistema cósmico de Newton representam não o peso dos corpos, que eles próprios sentem, e que é uma aparência sensível, mas a lei formulada por Newton, que é universal e inteligível. Do mesmo modo, quando um autor põe em romance ou teatro um episódio da luta de classes, esse episódio só lhe interessa como ilustração da lei geral, formulada por Marx. Não quer isto dizer que alguma coisa como a lei da gravitação e alguma coisa como a luta de classes não existissem como processo antes de terem sido formulados teoricamente. Mas só começaram a existir como objecto de representação literária, isto é, como realidade susceptível de representação, depois de terem sido formulados como teoria, isto é, como ideia. Isto significa que o escritor «realista» segundo a primeira acepção é aquele que traduz de forma literária, sensível, imaginária, particular uma ideia científica, abstracta, necessária e universal. Donde resulta que para ele o ponto de partida é realmente a Ideia (embora científica) e o ponto de chegada é a aparência que ela reveste aos sentidos do leitor. A Ideia é que é o Real, para ele; a sua expressão é a aparência. A Ideia é racional; a expressão é sensível. A Ideia é necessária, a expressão contingente. Também por este lado chegamos à conclusão de que a literatura destes escri-

tores não tem realidade própria, visto que é só uma imagem da Ideia. É uma maneira retórica de traduzir uma lei abstracta.

Quanto à outra definição de Realismo, o que parte da Ideia para a Realidade, só podemos dizer que a Ideia é um instrumento para criar a realidade literária e que portanto é indiferente que ela seja verdadeira ou falsa no ponto de partida. Em literatura como em ciência, o que importa são os resultados. A verdade de uma ideia, em ciência, é demonstrada pela sua eficácia explicativa, em literatura é demonstrada pela sua eficácia criadora. Em literatura tudo é verdadeiro desde que seja *literariamente* real.

Perante a Ideia, o comportamento dos dois tipos de autor — o que parte da Realidade para a Ideia e o que parte da Ideia para a Realidade — é completamente diferente. O Realista do primeiro tipo não experimenta a Ideia porque a identifica com o real. A Realidade é uma ideia definida, que ele só tem que comunicar; é o conteúdo da informação. Para o Realista do segundo tipo a Ideia é um andaime provisório, sem realidade em si mesma que serve só para ser abandonado. Ou, melhor ainda, é um material de experiência, e escrever é experimentar. No primeiro caso, o escritor transmite a experiência acabada, impessoal, enunciada em teoria; no segundo, cria uma realidade nova a partir da experiência própria.

Por isso me parece que a palavra «Realismo» não tem sentido em literatura. As obras literárias não se dividem em *realistas* e *não-realistas*, mas em *reais* e *irreais*. As obras reais são aquelas que existem, as irreais são as que

não existem. Tudo quanto o crítico pode fazer é constatar o grau de existência das obras, e isso é questão de intuição imediata. É imediatamente evidente que a obra de Fernando Pessoa *existe* e que a do Sr. X não existe; que os deuses de Homero *existem* e que tantos heróis «típicos» de tanta literatura dita realista não passam, esses sim, de meros «reflexos» incorpóreos, palavras que não se organizaram em coisas.

(Publicado em *O Comércio do Porto*, suplemento «Cultura e Arte», 24 de Abril de 1973.)

4

Cerimónias chinesas

(Comentários a Garaudy)

Saiu recentemente em Paris um livro intitulado *D'un Réalisme sans rivages*. Precede-o um prefácio de Aragon, onde se repete várias vezes, como um *leitmotiv* (como se esta insistência verbal quisesse forçar a convicção do leitor) que o dito livro é um *événement*, um acontecimento. De facto, trata-se de uma obra insignificante, um exercício escolar, no género de uma sabatina, em que se alinham argumentos para demonstrar que autores como Kafka, Picasso e o grandiloquente Saint-John Perse cabem dentro da classificação de «realistas», que até então lhes fora negada.

Este processo de apropriação de autores faz pensar na célebre discussão das «cerimónias chinesas». No século XVII, os Jesuítas esforçaram-se por converter ao catolicismo o Império Chinês; mas como era impossível abolir os ritos e crenças praticados por este imenso povo, que então dava lições de civilização à Europa, os missionários adoptaram uma táctica que consistia em «reconhecer» que, afinal, e bem consideradas as coisas, esses ritos supostamente gentílicos eram cristãos na sua essência, e que convinha aceitá-los desde que a missão da Companhia se instalasse na corte como íntima conselheira do imperador. Tratava-se de verter sobre os ritos pagãos a água do baptismo católico, a fim de que os seus adeptos passassem para a esfera de influência dos Jesuítas.

E trata-se hoje em dia de baptizar nas águas do Realismo autores que têm sido considerados perfeitamente heterodoxos. Empreendimento que revela muita dedicação, muito espírito missionário, mas que põe o problema de saber até que ponto é radical e científica a honestidade de quem confunde os problemas teóricos com as conveniências tácticas [1].

Porquê esta necessidade, tão recente, de adoptar Kafka, Picasso e outros? Acaso a luz do Espírito Santo rasgou subitamente as trevas em que viviam os espíritos? Bem sabemos que não. A pressão partiu de fora e não de dentro. O espírito de alguns críticos «realistas» continuaria provavelmente adormecido se a qualidade artística de Kafka (por exemplo) se não tivesse imposto em todo o mundo chamado ocidental, apesar dos esforços empreen-

[1] Muito tempo depois deste artigo, Roger Garaudy, sacrificando a sua carreira política e a sua audiência perante o público alistado que o tinha por mentor, mostrou que o seu espírito se situava muito acima do oportunismo táctico que aqui lhe atribuímos. Mas a obra que aqui discutimos pertence ainda à sua fase de alistamento partidário.

didos na sua própria pátria e noutros países para o conservar no ostracismo. Ao fim e ao cabo, Kafka (e é também o caso de Joyce, será o de Fernando Pessoa, o de Agustina Bessa Luís, etc.) foi mais forte que os inquisidores do Realismo, como Galileu (guardadas as proporções) foi mais forte que os inquisidores de Roma. Tudo se resume a uma questão de proporção de forças. Os críticos ditos «realistas» adaptaram-se às circunstâncias fazendo concessões inevitáveis.

Simplesmente, receio que a esta adaptação não tenha correspondido uma completa revisão teórica do problema do Realismo dentro do espírito de total genuinidade e transparência que supõe qualquer atitude verdadeiramente científica. E um dos indícios que autorizam este receio é justamente o tratamento que está sendo aplicado à palavra «Realismo».

O que é um «Réalisme sans rivages» senão uma palavra sem conteúdo? Um rio sem margens não é um rio; um conceito sem limites, sem definição, não passa de uma palavra, isto é, de um sinal capaz de desencadear reflexos que nada têm que ver com qualquer conteúdo lógico desse sinal.

Empregada pelo mencionado autor, a palavra «Realismo» evoca toda uma produção literária que a inscreveu na sua bandeira, toda uma série de posições polémicas, todo um conjunto de hábitos e automatismos, todo um espírito de corpo. E tudo isto é perfeitamente alheio à questão de saber se a definição da palavra «Realismo» abrange ou não autores como Kafka ou como os vários Picassos.

Quem utiliza uma expressão como «um realismo sem margens» dá lugar à suspeita de que pretende acima de tudo salvar uma palavra, evitando ou adiando, para tanto, qualquer discussão sobre o conteúdo preciso, sobre os limites, sobre as «margens» que a definem como conceito. E porquê salvar a palavra? Justamente porque ela é o pólo de cristalização das atitudes, das instituições, dos grupos, das pessoas, das posições, das carreiras, dos hábitos a que o «Realismo» (palavra) servia de santo e senha. Quando, sem definir a palavra, se recebem no grémio do Realismo autores até então colocados no campo oposto, pretende-se no fundo manter intacta aquela estrutura e cristalização de posições, hábitos, etc., evitando uma batalha frontal. Lança-se uma manobra táctica para evitar uma discussão teórica.

Sei bem que nenhuma discussão teórica tem sentido fora da prática, e a prática é o processo dos homens, dos grupos, das situações ditas concretas. Mas uma coisa é a prática criadora, outra coisa é a inércia, o automatismo, os hábitos inveterados, as situações criadas. Há a prática que transforma, que perturba, que põe tudo em causa, e há a «prática» invocada por alguns anciãos quando recomendam aos jovens a resignação às «realidades da vida». A segunda passa bem sem a teoria, ou utiliza-a como um instrumento ancilar, tendo por função justificar tudo quanto existe. A outra, a prática criadora, tem na teoria o seu fundamento, o seu germe de vida. Nenhuma prática criadora é possível enquanto a teoria não pôs em causa, de forma destruidora, a prática dos anciãos.

Neste sentido a teoria tem a sua pureza e importa descartá-la da prática institucionalizada e das suas contingências. A teoria emerge da prática, eleva-se acima dela, rompe com ela, reencontra-se com ela no processo da rotura e da transformação. Mas em caso algum cabe dentro das instituições, das cristalizações, dos corpos constituídos, das rotinas.

Esta consideração aplica-se com especial apropósito ao problema do Realismo. É essencial pô-lo na sua raiz teórica, na sua pureza teórica, desligando-o das práticas institucionalizadas que até agora se prevaleceram do nome «Realismo».

Paris, 1963

5

O neo-realismo e as palavras

Escreveu algures Roman Jackobson, o grande linguista russo, companheiro de Maiakovski e de Pasternak nos tempos que imediatamente precederam e seguiram a revolução de Outubro de 1917, que por essa época se desencadeia a luta contra a «confiança na palavra». Com efeito, a palavra tinha um valor estabelecido e estável na época das instituições estáveis como eram as da Europa no princípio do nosso século. Era indiscutida como a libra esterlina ou a Academia Francesa, respeitada como a Royal Navy. Salvo por uns poetas marginais como os Simbolistas franceses, que certas histórias da Literatura apresentam como «decadentes». As palavras eram moeda com cobertura garantida no banco das ideias feitas. As pessoas estavam tranquilas porque não duvidavam de que as palavras «representavam coisas».

Esta tranquila certeza é contestada por alguns autores e movimentos nas vésperas da primeira guerra mun-

dial. A relação supostamente constante entre o significante e o significado é perturbada e torna-se instável. Dizem-se coisas de maneira nunca dita ou dizem-se de maneira já dita coisas nunca ditas. O público assusta-se porque não reconhece o chão que pisa. É interessante que este movimento ocorre de um extremo ao outro da Europa, pois o grupo de Maiakovski é contemporâneo do do *Orpheu* em Portugal.

Mas estes diversos movimentos (bem como o surrealismo francês, que tem outras implicações) professam ideologias, ou, antes, ideários diferentes. Maiakovski adere à revolução de Outubro, de que só se separou pelo suicídio; Pessoa, opostamente, declarou-se seu adversário, sempre que teve ocasião de se pronunciar a respeito. Mas o que as pessoas dizem interessa muito menos como declarações do que como actos. O que importa não é o que cada um diz, mas o que faz. E o que os poetas fazem é palavras. Pessoa e Maiakovski diziam ditos diferentes, mas faziam a mesma coisa: abalavam a base essencial de toda a ordem estabelecida, pondo em causa a linguagem.

Quando se discute o famoso problema das infra e supra-estruturas tem-se em mente a relação entre as coisas e as ideias, considerando-se que as ideias são apenas reflexos das coisas. Isto acontece talvez porque o problema tem sido discutido principalmente entre filósofos e economistas, que ignoram a existência das palavras como seres diferentes de umas e outras. Aliás, os próprios linguistas positivistas dos séculos XIX e XX (vide Martinet) parecem convencidos de que as palavras são apenas sinais de realidades exteriores a elas. De facto, as palavras são sinais

daquilo que consideramos que existe: dependem, como a moeda, do crédito que lhes atribuímos. Desde que atribuímos um valor a uma palavra, a coisa que ela se supõe representar passa a existir também. O mundo das ideias feitas, em que assenta qualquer sociedade, é apenas um imenso banco de palavras a que atribuímos um valor de realidade. Elas não são apenas moeda de circulação, mas valor acumulado que representa o haver da sociedade inteira. Basta que esse crédito seja posto em causa para que a sociedade fique à beira da falência. A linguagem é a verdadeira infra-estrutura das infra-estruturas.

Por isso importa mais o uso que o Poeta faz das palavras, o valor que ele lhes dá ou lhes tira, a maneira como ele as relaciona, do que aquilo que, segundo o código corrente, ele próprio e os outros julgam dizer com elas. Pessoa declarava-se anti-revolucionário: isso era o que ele *dizia;* mas ninguém como ele contestou as palavras estabelecidas no seu tempo: e isso era o que ele *fazia.* E todo aquele que hoje o lê fica definitivamente marcado por uma inquietação que vem da ameaça de falência, da dúvida sobre a solvabilidade das palavras que usamos. Com ele vivemos num mundo perigoso porque assente numa infra-estrutura falível.

Tudo o que veio depois na Literatura portuguesa é uma tentativa para restaurar a confiança na palavra-moeda. Procurou-se reconstituir um mundo em que houvesse uma relação garantida entre as palavras e a «realidade». Já o movimento da *Presença* (que Eduardo Lourenço admiravelmente qualificou de contra-revolucionária) vai nesse sentido. A «realidade» reconstituída com que os Presen-

cistas revalorizam a palavra ameaçada não é ainda a da *Ceia dos Cardeais*, mas é uma cobertura substancial: a «realidade» psicológica da zona subconsciente, descoberta por Freud (que Pessoa conhecia e lucidamente problematizava). Mas o movimento de revalorização não ficou por aqui: teve o seu apogeu e conclusão numa escola literária que se julgava e afirmava «revolucionária»: o «neo-realismo».

Com efeito, é o neo-realismo quem mais convictamente restaura a ordem das palavras estabelecidas, ou a ordem estabelecida das palavras, recusando, por princípio, toda a problemática das palavras em si mesma. Isso significa que os neo-realistas aceitaram como base do seu escrever que as palavras são apenas sinais de coisas; ou, noutros termos, aceitaram-nas como moeda válida. Mas fazendo isto consideravam automaticamente (e sem darem por tal) que elas estavam cobertas pelo oiro em depósito. Esse oiro, julgavam eles, eram as «coisas» reais. Mas as «coisas» não eram outras senão as que já existiam; as «coisas» eram aquelas que a moeda-palavras já em curso representava.

Pelo uso que fazem das palavras, os neo-realistas estão muito mais perto de Júlio Dantas do que de Almada. Júlio Dantas não falava das mesmas coisas que os neo-realistas, mas tanto as «coisas» destes como as «coisas» daquele vinham do mesmo banco, estavam representadas pela mesma moeda, correspondiam à mesma ordem. A única diferença é que os neo-realistas estavam na «oposição». Mas todo o sistema tem necessariamente uma oposição, porque sem isso não seria sistema. (Um sistema, como se sabe, é formado por oposições.) Os neo-realistas

eram a oposição daquilo a que se opunham, e aquilo a que se opunham era a oposição dos neo-realistas. Os dois pólos estavam ligados por uma estrutura comum, e o respeito do valor fiduciário das palavras é apenas a expressão da aceitação por ambos os grupos oposicionistas-entre-si do sistema comum.

Um dos pontos mais repetidos pelos teóricos neo-realistas era (e é ainda nos seus herdeiros) a primazia do «conteúdo» sobre a «forma». Por «conteúdo» entendia-se a «realidade» representada pelas palavras, que eram a «forma». Em nome deste princípio foram sistematicamente rejeitadas as inovações propriamente literárias. Mas afirmar a primazia do conteúdo não é outra coisa senão aceitar como primacial o *conteúdo estabelecido das palavras existentes*, ou seja, considerar indiscutível o mundo a que pertencem essas palavras. Deste princípio, que legitimava o combate ao que se chamava (falemos, com optimismo, no passado) o «formalismo», resultou que a literatura neo-realista portuguesa é o período menos criador da nossa história literária, isto é, aquele em que houve menos renovação das formas literárias. Ao passo que o Renascimento, o Barroco e o Romantismo criaram as suas formas próprias, o neo-realismo não só não trouxe, do ponto de vista literário, uma única inovação, como até retrocedeu em relação ao realismo do Eça ou até mesmo do Camilo da última fase. Quem se iniciasse no estudo da literatura portuguesa pela leitura dos nossos neo-realistas e em seguida abordasse, por exemplo, os escritores «presencistas» (para não ir mais longe), ficaria agradavelmente surpreendido pela novidade formal, pela audácia, pelo espí-

rito formalmente contestador, não do grupo mais recente, mas do mais antigo. A contestação do *Orpheu*, acolhida com escândalo e gargalhada pela burguesia intelectual portuguesa de 1915, morreu às mãos do neo-realismo, e finalmente Júlio Dantas vingou-se de Almada.

É extremamente curioso notar que a este período de imobilismo e retrocesso na literatura corresponde na sociedade, e até nas finanças, um período comparável, que a História conhecerá provavelmente pelo nome de «salazarismo». Os neo-realistas representam a estabilidade da palavra; o salazarismo a estabilidade da moeda. E ambas as estabilidades correspondem a uma outra mais profunda: a estabilidade das mentalidades.

Esta constatação não pode deixar de ser recusada pelos próprios neo-realistas, que sempre denunciaram o imobilismo social e político e sempre o combateram não apenas em livros e jornais, mas em actos que importaram sacrifícios. Mas não pode deixar de ser aceita por quem pretende, como eles sempre pretenderam, que a Literatura é o «produto» da sociedade.

Se a Literatura é o produto da sociedade, o neo-realismo português reflecte necessariamente as condições sociais portuguesas que têm o seu reflexo político no salazarismo. E uma análise sociológica dos dois «reflexos» parece confirmar este ponto de vista. O salazarismo não é apenas uma situação política, mas o equilíbrio resultante de uma realidade sociológica muito profunda. Os seus principais objectivos são os que eram já visados pelos dirigentes republicanos: o nacionalismo (cujo objectivo imediato era então a independência de Portugal em relação à

Inglaterra), a conservação e desenvolvimento do património colonial, o equilíbrio financeiro, a consolidação e ampliação da «classe média», a realização de um certo «fomento» sob a égide do Estado. A diferença principal entre as duas situações consistiu em que o salazarismo conseguiu realizar a estabilidade que os republicanos sempre procuraram sem resultado. Este sucesso não veio apenas de ter forjado o instrumento político-administrativo capaz de traduzir a almejada estabilidade nas instituições de governo (instrumento incompatível com o ideário político liberal do Partido Republicano Português), mas também de que soube dar um sentimento de segurança à camada portuguesa que, sem ser propriamente dirigente, constituía no entanto, dentro das condições populacionais, económicas e culturais da época, o centro de gravidade do equilíbrio social: a pequena burguesia provincial. Na situação anterior este grupo sentia-se desprotegido não só contra as pressões da burguesia urbana das duas grandes cidades portuguesas, mais radical e inquieta que a sua retaguarda, como ainda das do operariado que nelas se concentrava e que era muito sensível ao ideário anarquista. Sob o novo regime, Coimbra, Viseu, Évora ou Bragança ocuparam o Terreiro do Paço e deram a sua marca própria ao estilo político.

Ora, correlativamente, o movimento neo-realista português, em contraste impressionante com o movimento do *Orpheu*, é entranhadamente anticosmopolita e anti-urbano, no seu conjunto. O internacionalismo é para ele só um mito messiânico, não uma acção em processo ou um estilo

de vida. Se considerarmos os temas, andam à volta do proprietário de terras ou de pequenas fábricas rurais e respectivos dependentes. O «capitalista» ainda é nas suas narrativas o explorador precapitalista da província portuguesa. Se considerarmos as palavras, notamos como elas são poupadas de maneira a nunca exceder a sua cobertura de realidade, do mesmo modo que o orçamento do Estado não devia exceder a cobertura de divisas. Notamos também um moralismo subjacente, que se traduz no encarecimento do que é «são» por oposição ao que é mórbido ou decadente, estando o «são» geralmente associado aos bons sentimentos tradicionais do camponês e o «mórbido» ao artificialismo e luxo que os senhores rurais importaram da vida citadina. Sente-se ainda nesta oposição o lirismo rural de Trindade Coelho ou Júlio Dinis, música idílica a sublinhar a bondade dos «heróis positivos» e a simplicidade da «natureza» corrompida pelo capitalista. E, sobretudo, uma cautela, bem provincial e pequeno-burguesa perante a aventura e o excesso, coisa em que o nosso neo-realismo contrasta impressionantemente com o brasileiro. Há um espírito positivista, poupado não só nas palavras mas também na realidade que descreve: as personagens têm de ser sempre «típicas» e medianas, os acontecimentos têm de ficar aquém dos limites da verosimilhança. O espírito de poupança domina toda esta literatura.

Com este apontamento quero apenas sugerir que seria extremamente fácil a um sociólogo marxista demonstrar, no caso do neo-realismo português, que a Literatura é o «produto» da sociedade. De 1940 a 1960, a vida portu-

guesa é dominada socialmente pela média e pequena burguesia rural, politicamente pelo salazarismo, literariamente pelo neo-realismo, três aspectos da mesma realidade. E, aparentemente, o próprio facto de o neo-realismo se opor ideologicamente ao salazarismo se poderia explicar do ponto de vista marxista pela teoria das contradições. Mas aparentemente só, porque realmente não se trata de uma contradição dialéctica, antes de uma oposição estrutural. Uma contradição dialéctica é um processo de transformação que destrói um sistema e o substitui por outro. Uma oposição estrutural, pelo contrário, existe só dentro do sistema e serve para o sustentar. Entre o salazarismo e o neo-realismo não há uma incompatibilidade de mentalidades, mas só duas posições simetricamente opostas da mesma mentalidade.

Mas acontece que o autor destas linhas não acredita nessa sociologia marxista ou pseudomarxista da Literatura, porque não acredita que a arte caiba na dimensão sociológica. O seu ponto de vista é que a arte está *em relação com* o tempo e com as sociedades que se vão desenrolando no tempo. Só há relação entre coisas que têm cada uma a sua existência própria. A semente está em relação com a terra onde germina, mas ela própria não é a terra, nem uma emanação da terra. Sem a terra não há flor, e sem a sociedade não há arte; mas não basta a terra para que haja flor, como não basta a sociedade para que haja arte.

Dentro deste ponto de vista, poderíamos admitir que o neo-realismo português não é o produto da sociedade onde germinou e não tem nada que ver com outros pro-

dutos dela. Mas nesse caso contrariaríamos a própria base doutrinária dos escritores encartadamente neo-realistas, que é a teoria das infra e supra-estruturas. Para os críticos neo-realistas põe-se uma alternativa inevitável: ou bem que aplicam as consequências da sua doutrina, e nesse caso a literatura neo-realista é uma supra-estrutura da mesma sociedade que teve a sua manifestação política supra-estrutural no regime salazarista; ou bem que essa literatura superou o meio e o sistema a que pertenceu, é independente da sociedade, e nesse caso a sua base doutrinária é ilusória.

Para nós, que consideramos a teoria das supra-estruturas, além de um erro teórico, uma limitação não só à reflexão estética, mas ainda à investigação histórica em geral, o verdadeiro problema consiste em saber se os escritores neo-realistas fizeram ou não arte. Haveria aqui que distinguir entre literatura e escritores. Há uma *literatura* neo-realista, caracterizada em geral pela sua mentalidade, pela sua opção política e pelos seus mitos. Essa é um «produto». Mas independentemente disso há *escritores* que se diziam neo-realistas (e que algumas vezes até fizeram *literatura* neo-realista), mas que têm de ser considerados individualmente, como criadores, e não como produtos de escola. Para dar só um exemplo: os contos de Mário Dionísio alcançaram um nível de arte e de ser que os torna independentes das peripécias ideológicas.

Para resumir tudo, a escola neo-realista julgou que podia transformar o mundo sem transformar as palavras. Mais: a pretexto da primazia do «fundo» sobre a «forma»,

restabeleceu a ordem ameaçada das palavras, base profunda das instituições profundas.

Desta maneira contribuiu para o movimento de restauração da ordem na Europa entre as duas guerras, que teve aspectos tão aparentemente opostos como o estalinismo a leste e o fascismo a oeste.

Paris, Abril de 1973

IV

Poesia e linguagem

1

Fala e discurso

A Fala é (embora não só) comunicação. Uso aqui a palavra «Fala» num sentido aproximadamente correspondente ao francês «Parole».

Mas nem toda a comunicação é comunicação de coisas — objectos ou pensamentos. Nem toda a comunicação se destina a transmitir notícias.

Há a *comunicação de* ... e há também a *comunicação com* ... Diz-se que alguém comunica com outrem, ou que alguém tem necessidade de comunicar, sem que nos importe saber o que é que ela comunica. A notícia ou informação comunicada é neste caso um acessório.

Quando, por exemplo, se fala de comunicação no teatro, não se pensa tanto na informação (ideológica, política, psicológica ou outra) que se possa transmitir através da representação como na corrente que circula no público e o faz aderir ao espectáculo. Diz-se simplesmente que há comunicação ou não há. Pode até o Autor ter uma impor-

tante comunicação a fazer ao seu público e não haver comunicação entre ele e o público. O conteúdo noticioso a comunicar e o acto ou processo da comunicação pouco têm que ver um com outro.

E há ainda a *comunicação em ...* A palavra latina *communicare* deu em português *comungar*. Diz-se que várias pessoas comungam numa mesma ideia ou num mesmo sentimento. O que importa neste caso é o laço que une as pessoas. No sentido religioso, *comungar* é ao mesmo tempo comunicar com Deus (fisicamente, e não alegoricamente) e comungar em Deus, visto que o acto da comunhão supõe uma participação colectiva no «corpo místico de Cristo». Também neste caso se não comunicam, se não transmitem informações.

Esta breve análise filológica (e não propriamente linguística) da palavra *comunicar* revela-nos que do termo latino *communicare* saíram pelo menos três noções (comunicação de ..., comunicação com ..., comunicação em ...), das quais uma só supõe a informação. E se entendermos por informação um enunciado conceptual (uma doutrina, uma notícia, uma mensagem), podemos traduzir *comunicar*, quando existe informação, por *dizer*.

E aqui nos aparece a diferença entre *falar* e *dizer*. Falar é comunicar, mas não é necessariamente dizer. Por isso no século XV se escrevia: «Fulano falou dizendo ...» Era preciso acrescentar o *dizer* ao *falar* para introduzir o enunciado ou a informação. Diz-se também *falar de ...*, quando se quer determinar o assunto ou o tema da fala, mas não o conteúdo dela. E diz-se *falar* sem qualquer complemento. Fernão Lopes escreve, maravilhosamente: «começou de

se gerar por toda a cidade um grande rumor e alvoroço de fala.» Nas experiências modernas de teatro muitas vezes ouvimos falar sem entender o que se diz, e isto por determinação calculada do encenador.

Falar é, portanto, comunicar sem dizer, comunicar sem conteúdo conceptual. Os Brasileiros inventaram o curioso termo *falação* para exprimir este tipo de comunicação em que a informação não tem a menor importância. A palavra *fala* transporta-nos ao acto primordial da comunicação sem objecto, da comunicação anterior ao *Logos*.

É aqui que a linguística semiológica, para a qual a linguagem é uma sinalização, encontra uma dificuldade insuperável. Supondo que a fala é constituída por símbolos de conceitos, manipulados por regras operatórias bem definidas, essa linguística tem subjacente a ideia de que a fala corrente tem como modelo o discurso lógico-matemático. E nessa suposição se fundamenta a teoria das traduções. Ora é evidente que este modelo suposto de fala é só aquele em que se *diz*, se enuncia ou se calcula verbalmente; aquele em que a linguagem é *comunicação de ...*, em que o essencial da comunicação é a informação. Deixa de fora, portanto, mais de metade dos significados de *comunicação* e o essencial do significado de *fala*. Ou, mais ainda, confunde Fala com Discurso.

Pode responder-se que todo o falar supõe um dizer, porque só falamos dizendo, isto é, articulando sinais linguísticos, donde se concluiria que só falamos para dizer. Mas quantas vezes dizemos para falar? Quantas vezes as palavras, os enunciados, são apenas o chão por onde passa a corrente comunicativa sem objecto? Quantas vezes elas

servem para a comunicação com alguém, e não para a comunicação de alguma coisa? Qualquer um sabe que na linguagem do ódio ou do amor as palavras valem pela força com que atingem o parceiro, e não pelo que significam informativamente. Há palavras macias como seda e há-as rijas como pedras; e isso não depende do dicionário, mas da situação em que elas são proferidas e até da respiração com que as falamos. Um simples nome, em circunstâncias próprias, tem um efeito mágico. Em tais casos, dizer é só uma maneira de falar.

Num pólo está o discurso, no outro pólo está a fala pura. Num pólo está a comunicação com objecto, no outro a comunicação sem objecto. Num caso as palavras podem definir-se como significantes-e-significados, segundo a fórmula da linguística semiológica, no outro caso são só palavras, no sentido filológico, isto é, condensações, corpos que só a história, o conhecimento da situação, o contexto, o valor rítmico, o acento, o ponto de articulação, etc., nos permitem até certo ponto explicar.

À medida que nos embrenhamos na Literatura afastamo-nos do pólo do discurso e aproximamo-nos da fala pura. A linguagem científica é a do discurso perfeito (ou quase) em que só há símbolos de conceitos e operações definíveis. Só ela cabe dentro da análise semântica e morfológica dos linguistas (que não é a análise semântica e morfológica dos filólogos). Ela é o próprio modelo da linguagem, tal como sempre a conceberam os gramáticos, de que os linguistas semiológicos são, no fundo, os herdeiros. Mas este modelo, e por consequência esta análise, não é já aplicável à literatura propriamente literária, em

que a relação biunívoca entre conceito e símbolo se torna incerta, em que a palavra ganha uma espessura própria e uma autonomia que a torna opaca a quem nela procura a expressão clara de qualquer ideia, em que as operações do discurso se tornam formas de um movimento que nada tem que ver com a definição das mesmas operações. No limite, a Literatura é pura fala sem informação. Comunica, sem comunicar coisa alguma. Faz-nos participantes numa corrente à superfície da qual os conceitos supostamente representados nas palavras se desintegram e reintegram segundo leis que nada têm que ver com o universo semiológico habitual — corrente que é fala, mas que é indizível.

A análise lógica a que António Sérgio sujeitou as frases de Guerra Junqueiro é incontestavelmente convincente. Mas isto acontece porque Junqueiro quis dizer *coisas* em verso, transmitir informação ideológica e até científica. A sua poesia (?) é discurso. Sérgio mostrou que esse discurso está cheio de incongruências. E como Junqueiro não fez outra coisa senão discursar, daí se segue que ele é também um mau poeta, e isto embora Sérgio ressalve que não quis ocupar-se da dimensão estética de Junqueiro. Mas este género de análise levaria a um resultado catastrófico se fosse aplicado a uma Agustina Bessa Luís, e mais ainda se a um Guimarães Rosa, onde o discurso é apenas o pretexto da fala. Neste último caso, o crítico que quisesse ajuizar da congruência entre as palavras e as ideias, explicitar enunciativamente as metáforas, contrastar a lógica das ligações, sentir-se-ia de tal modo perdido que ficaria incapaz de enunciar o seu próprio discurso, a não ser que se limitasse a considerações muito gerais ou

parcelares que ele próprio sentiria que ficavam na praia do oceano.

Os retóricos clássicos tentaram teorizar a linguagem literária concebendo-a como um desvio em relação à linguagem «normal». Tal é o fundo da teoria dos tropos, ou figuras. Um tropo seria uma maneira desusada de enunciar uma ideia: ou por exageração (hipérbole), ou por transposição do «verdadeiro» sentido de um vocábulo (metáfora), ou por outras formas ainda. Na base desta teoria há, como é evidente, a suposição de que a mesma ideia que se diz de forma desviada se pode dizer de forma «normal». Ora recentemente esta velha teoria dos desvios foi retomada por um linguista semiólogo e apresentada como importante e promissora novidade: a linguagem poética não seria outra coisa senão um *écart* em relação à linguagem «normal»[1]. Aqui se mostra a incapacidade da linguística semiológica para compreender toda a linguagem que não seja a do discurso científico. Linguagem «normal» quer dizer, para este autor, linguagem que serve para comunicar informação e em que portanto o símbolo corresponde convencionalmente a um conceito, obedecendo a sua articulação a regras operatórias precisas. Mas para admitir isso teríamos de supor que é função dos poetas comunicar informações. Teríamos de amputar uma dimensão essencial da fala, a função de pura comunicação sem objecto.

[1] Marcel Cohen, *Structure du langage poétique*, 1966.

A palavra «normal» pode ter também o sentido de corrente, habitual, ou mais frequente. Mas quem mostrou que as pessoas falam correntemente segundo o modelo do discurso científico? Pelo contrário, a observação quotidiana mostra que a comunicação de informação é só um caso particular da fala que as pessoas falam. A poesia não está só nos livros: está na linguagem quotidiana, e muito especialmente na linguagem íntima.

É verdade que entre nós, civilizados, herdeiros das instituições romanas e da lógica grega, a dimensão não discursiva da fala se está atrofiando. A exactidão informativamente funcional é considerada cada vez mais como o único valor da linguagem. Basta ver como num congresso um orador da Europa ocidental e ramificações lê monocordiamente, de braços caídos, o seu papelinho, enquanto o seu colega negro gesticula e faz música com a garganta. Isto, como outras coisas que estão acontecendo no mesmo mundo civilizado, representa um empobrecimento terrível, uma autêntica castração do ser humano. É a razão por que Antonin Arthaud quis banir do teatro o discurso ocidental. Vale a pena ouvi-lo: a poesia retirou-se do teatro europeu, e não é por acaso que os poetas dramáticos, desde há muito tempo já, deixaram de se manifestar no palco;

«...mas que se volte, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, activas, da linguagem, que se liguém as palavras aos movimentos físicos donde nasceram e que o lado lógico e discursivo da fala se apague para dar lugar ao seu lado físico e afectivo, ou seja: que as palavras, em vez de serem tomadas unicamente pelo que

querem dizer gramaticalmente falando, sejam entendidas pelo seu ângulo sonoro, sejam percebidas como movimentos, e que esses mesmos movimentos se assimilem a outros movimentos directos e simples como os que temos em todas as circunstâncias da vida [...] e eis que a linguagem da literatura se recompõe e fica viva.»

Paris, Novembro de 1968

(Publicado em *O Comércio do Porto*, suplemento «Cultura e Arte», 10 de Junho de 1969.)

2

O «quid» literário

A poesia é o género literário em que as palavras valem não só como significantes de conceitos, mas pelas propriedades do seu próprio corpo: pelo ritmo, pelo volume, pela articulação, pela quantidade, pelo acento, pela sonoridade, etc. Todos os sistemas poéticos se baseiam em propriedades, se se pode dizer, físicas, das palavras, quer seja a quantidade na poesia latina, quer a aliteração na poesia anglo-saxónica, quer o paralelismo vocálico, ou vocálico e consonântico, chamado rima, quer a colocação dos acentos, etc.

Isto quer dizer que na poesia as palavras valem por outra coisa além do seu valor de significantes. Não basta que uma palavra signifique uma ideia para que o poeta a escolha. O valor da palavra, para o poeta, está fora do código linguístico, não inteiramente, porque se exige dele um mínimo de inteligibilidade, mas em grande parte. Uma poesia tem de se entender não só com a inteligência, mas

com os sentidos; e é preciso mesmo que a inteligência não embarace a percepção daquilo que o corpo da palavra diz directamente.

É neste diferente valor da palavra que se fundamenta a tradicional distinção entre poesia e prosa. Na boa prosa — supõe-se — as palavras valem pela *propriedade*, isto é, pela sua escolha acertada em relação ao conceito que se quer traduzir. Na poesia, a propriedade não pode ser o único critério do autor.

Ora donde vem o valor e a força destas palavras ou conjuntos de palavras que tendem a tornar-se autónomos em relação ao conceito de que, em princípio, são significantes? Donde vem que uma palavra pode valer independentemente do que ela *significa?*

Esse valor vem de que elas nos comunicam algo que não está assinalado no catálogo de conceitos que serve de base ao código linguístico. Elas não comunicam conceitos, mas comunicam. Elas tocam a sensibilidade, mobilizam-na para um conhecimento que não é conceptual, mas directo, como é, por exemplo, o da música. Por meio de um ritmo, de uma articulação, de uma semelhança ou oposição fónica, estabelece-se um trânsito que ignora a estrutura conceptual e, para começar, a distinção entre sujeito e objecto que torna possível a conceptualização. Um trânsito para a participação numa realidade que se torna subjectiva sem deixar de ser objectiva, ou antes, que está além, ou aquém, da oposição objecto-sujeito.

É neste sentido que deve entender-se a proposição muito conhecida de que «a poesia é uma forma de conhecimento». Não que ela nos comunique ensinamentos, o que

seria de resto uma interpretação absurda da dita frase, porque se esse fosse o seu sentido teríamos de a corrigir dizendo que a poesia é uma forma de *transmissão* de conhecimentos, isto é, uma *forma de didáctica*, e não uma *forma de conhecimento*. Quando se diz que a poesia é uma forma de conhecimento, tem de entender-se que ela é uma via que leva ao conhecimento, uma via de descoberta, e não de divulgação. E isso significa que pela poesia não se aprendem coisas que já se sabem, mas coisas que a Ciência não nos diz. E significa também que esse conhecimento se alcança pelas vias próprias da poesia, que são o uso da palavra para chegar além da palavra, justamente a essa região que a palavra não traduz, porque a palavra, pelo menos segundo os linguistas, só existe por força do código, isto é, só traduz o que já se sabe. A poesia só pode ser uma forma de conhecimento porque vai além do código linguístico.

A definição, corrente em linguística, da palavra como a união de um significante e um significado não permite compreender o fenómeno da poesia, e muito menos quando se estabelece que a relação entre os dois termos é meramente convencional. Deixando vários outros problemas que aqui se poderiam levantar, a definição dos linguistas supõe que a realidade e linguagem são dois níveis que nunca se tocam. O plano da linguagem nunca cruza o da realidade, não há uma linha ou um ponto comum a ambas. A linguagem apenas *representa*. O próprio do sinal linguístico, nesta concepção, é representar.

Ora o poeta, e o leitor de poetas, não o sentem assim. O poema e as suas palavras não representam, *são*. Não

há além do poema, a não ser a infinitude em que ele mesmo participa. E este ser do poema e das suas palavras não se fecha dentro do poema e das suas palavras. O poema significa sempre algo, mas não já no sentido de que é o significante ou o representante de outra coisa, antes no de que não cabe todo dentro dele mesmo, está dentro e fora dele mesmo. Um poema significa uma realidade do mesmo modo que uma concha marinha significa o mar: ela não é o emblema convencional do mar: é também o mar, onde se gerou e de que nos traz a presença.

Mas esta natureza das palavras será exclusivamente própria da poesia? Haverá entre poesia e prosa literária uma diferença qualitativa? Seria difícil sustentá-lo. A poesia é só o limite a que tende toda a literatura, o género literário que vai mais longe na libertação da palavra em relação ao código linguístico. A prosa é só um grau inferior de poesia, a não ser quando seja um grau superior (e por isso se inventou a expressão «prosa poética»). Veja-se o *Ulisses*, de Joyce, ou o *Grande Sertão Vereda*, de Guimarães Rosa. E até em Aquilino Ribeiro, que é o prosador mais «prosador» da literatura portuguesa contemporânea, é visível — sem embargo dos supercríticos que têm o provinciano pavor de parecer provincianos — a existência de uma linguagem que procura desligar-se da função puramente representativa.

De resto, esta separação entre prosa e poesia é uma convenção literária. Os poemas de Voltaire são prosa rimada em que o ritmo não tem uma função significativa substancial. São de algum modo um exercício de antipoesia, característico de uma época que marca o apogeu de

uma prática e de uma teoria da linguagem como sistema representativo. Essa época, que condenou Camões e concebeu um projecto tão bizarro como a exposição do sistema de Newton em verso, declarou que a «boa» poesia era aquela que podia ser traduzida em prosa clara, concepção que, curiosamente, parece implícita nas pesquisas contemporâneas sobre as máquinas tradutoras. E esta condenação da poesia (que outra coisa não é o considerá-la como um agradável ornamento) correspondeu a uma filosofia para quem o único conhecimento válido é o conhecimento científico.

A poesia renasceu desta condenação. Camões vingou-se de Verney e de José Agostinho de Macedo. Mallarmé, em França, foi talvez dos que tiveram a consciência teórica mais clara de valor da palavra poética. Mas esta ressurreição da poesia é também a ressurreição de uma forma de conhecimento: o conhecimento que é participação, o conhecimento que ignora a distinção do sujeito e objecto, o conhecimento não conceptual. Este conhecimento tem um nome tradicional: é o conhecimento místico.

Os poetas são hoje os que buscam a participação nesse real interior e exterior a nós e irredutível à palavra já feita, esse real anterior à individuação e à nomeação das coisas, o En-Sof que os cabalistas buscavam nos arcanos da palavra. Ao princípio era a Fala, a Fala que não era o modelo divino do Cosmos, como alguns pensam que era o Logos, e menos ainda o «discurso» dos modernos linguistas, a Fala que é anterior à representação: esse é o pressuposto de toda a poesia e de toda a literatura «literária».

Pode evidentemente negar-se a possibilidade ou a validade de tal conhecimento. O que não pode é negar-se que ele seja o princípio e o fim da poesia, a não ser que se caia numa concepção da linguagem poética inteiramente alheia ao que os poetas fazem e ao que os leitores de poetas sentem.

(Publicado em *O Comércio do Porto*, suplemento «Cultura e Arte», 11 de Fevereiro de 1969.)

V

Metacronia

1

A arte e o tempo

Nem todas as civilizações têm o sentimento do tempo que caracteriza a nossa civilização ocidental. E ainda hoje, entre nós, este sentimento é variável conforme se trate de camponeses ou de citadinos, de civilizações industriais adiantadas ou de civilizações ditas «subdesenvolvidas».

Além do tempo prático, como espaço de arrumação dos nossos actos quotidianos, há que considerar o tempo histórico e colectivo, o tempo em que decorreram os acontecimentos que, segundo cada agrupamento humano, produziram as respectivas instituições, normas, padrões de vida e técnicas. Também esse varia de civilização para civilização, ou mesmo de povo para povo. Basta comparar, por exemplo, os livros sagrados dos Hindus com os dos Hebreus. O tempo não existe nos mitos e nas histórias de deuses e heróis da velha Índia. Tudo ali circunvizinha a um tempo só, tudo é reversível como se os acontecimentos estivessem postos num painel, a um plano único,

que a gente pudesse olhar de trás para diante ou de diante para trás. Há enredos, há histórias, mas não há História, ou, como se diz, «processo histórico». Em contraste, a Bíblia hebraica é histórica na sua essência. A partir da criação do mundo tudo decorre segundo uma ordem de gerações e de acontecimentos que se engendram uns aos outros — de tal forma que ainda hoje o livro sagrado dos Judeus é uma fonte histórica de primeira importância. Este sentimento do tempo histórico transmitiu-se à literatura cristã. Não que seja próprio da pessoa de Cristo; mas é uma tradição que independentemente dele foi continuada pela herdeira da sinagoga, que é a igreja católica.

O rápido progresso técnico e as igualmente rápidas transformações que ocorrem na Europa ocidental (e, diga-se de passagem, exclusivamente nesta região do mundo) a partir dos Descobrimentos e, principalmente, da revolução industrial, tornaram mais sensível a sucessão do tempo histórico. Os homens foram-se habituando à ideia de que o hoje é diferente do ontem e será diferente do amanhã. O tempo histórico-colectivo começou a acontecer a olhos vistos. Com esta experiência nasceu a ideia do progresso, já claramente definida na segunda metade do século XVIII. Foi a partir daí que a História deixou de ser um ramo da Retórica para se tornar uma disciplina humanística fundamental para a visão ocidental do mundo, não já como contemplação de curiosidades e casos notáveis, mas como ciência que procura apreender as leis do devir social. Um primeiro esboço dessas leis foi tentado pelo principal discípulo de Hegel, Marx.

De então para cá o progresso técnico, que nas condições actuais obedece a uma lei de progressão geométrica, acelerou-se de forma tal que já não é possível tomar uma decisão, mesmo à escala do tempo individual, sem ter em conta que o amanhã será muito diferente do hoje. À escala da sociedade, todo o problema tem de se pôr hoje em perspectiva prospectiva. Não se pode construir uma rua sem se ter em vista qual será o trânsito de aqui a vinte ou mesmo dez anos, porque é certíssimo que ele será muito diferente do que é agora. Não se pode montar uma empresa industrial sem se realizar uma investigação prospectiva do mercado *futuro* e sem se ter em conta, para um cálculo da rentabilidade bem como da amortização do capital, o ritmo a que se processam os melhoramentos ou inovações técnicas relacionadas com o mesmo mercado. As decisões relativas à produção da cortiça (para não ir mais longe) dependem de previsões relativas às técnicas do plástico.

Uma nova alteração da nossa noção ocidental do tempo histórico está, desta forma, em curso. Sentimo-nos próximos e dependentes de um futuro concreto, que ambicionaríamos delimitar e palpar com as nossas mãos. Dependemos dele sem embargo de o não conhecermos. Dependemos dele e não obstante ele dependerá ou será perturbado pelas nossas decisões e planos de agora. O seu conhecimento, apesar de em extremo aleatório (todas as previsões em matéria demográfica, económica, social e mesmo técnica têm saído mais ou menos erradas), é cada vez mais essencial para a nossa acção no presente. E a ciência ou arte da prospectiva está em vias de se tornar

uma disciplina básica, que pela sua generalidade se tornará indispensável numa cultura humanística. Já os romances de antecipação apontam nesse caminho.

Ora este tempo prospectivo não tenderá à abolição do tempo histórico? Sim, se considerarmos este como passado, acumulação, sedimentação de irreversíveis, pesando inertemente sobre o presente. Não, se entendermos que a História não é *passado*, mas *passagem*. Nesse caso, a História só poderá ser o conhecimento das leis da mudança.

A concepção da História como passagem, do tempo como mudança, segundo regras que julgamos conhecidas (embora todas as propostas até hoje tenham sido infirmadas pela experiência), encaminha-nos para a abolição do passado. Não é outra coisa a possibilidade (também mais pretendida que realizada) de prever e planificar o futuro. Esta possibilidade significa apenas que nos podemos determinar no presente, que o presente é o momento decisivo, o momento da opção. O passado será apenas o ponto de apoio, a natureza humana e social já criada, já naturada, sobre o qual, como sobre o ramo de uma árvore ou sobre uma crista sólida, se ergue o voo para o mundo totalmente humano, isto é, totalmente autodeterminado, em que o passado, resistência inerte, será abolido.

Se o ideal a que tende o progresso técnico e social se consumasse, o passado não seria mais uma sedimentação de irreversíveis, mas um elemento a considerar na decisão relativa ao futuro, e este mesmo não seria mais do que a actualização do potencial presente. O passado só existiria como coisa do presente, manipulável, aproveitável, transformável no presente. O trabalho do historiador (já o vai

sendo) consistiria em detectar no presente a origem das limitações ou contrariedades que reduzem ou dificultam as nossas opções para o futuro. Dentro desta perspectiva, o conhecimento do passado colectivo terá uma função comparável à do passado do indivíduo na análise psicanalítica, em que se pretende libertar o paciente das consequências nefastas de actos passados trazendo-os à consciência, arrancando-os à sua inércia fóssil, tornando-os coisa manejável pelo sujeito.

Ora todas as religiões e todas as filosofias finalistas, como, afinal, toda a técnica e toda a planificação, têm a ambição, mais ou menos confessada e mais ou menos longínqua, de alcançar o fim dos tempos, ou pela chegada do Messias, ou pelo seu regresso, ou pela vida extraterrestre, ou pelo nirvana, ou pelo advento do reino da abundância e da liberdade, em que cessará a História juntamente com a Filosofia.

Os que crêem no tempo colectivo e histórico julgam que o tempo se consumará consumindo-se, tendendo a História à negação de si mesma. Para os hebreus, o Messias é o fim dos tempos. Para os cristãos, na primeira época, todo o tempo anterior a Cristo se tornou tempo anunciando e engendrando o Messias. E como a História continuou depois de Cristo, foi necessário conceber o segundo advento do Redentor e o Juízo Final, em que finalmente os tempos terão fim. Para Marx, a História encaminha-se, através de contradições sucessivas, para a negação final, que é o fim das contradições sociais: então começará a verdadeira história do Homem, que só pode

ser a História sem processo de tempo, semelhante à dos deuses e à dos heróis místicos.

Outros, na teoria ou na prática, dispensam a consumissão do tempo histórico, suprimem-no no imediato, mergulhando de golpe no intemporal. O nirvana dos budistas, como a «morada» mais interior de Teresa de Ávila, estão fora do tempo. E não é outro o resultado procurado por filósofos radicalmente racionalistas, como Espinosa, que nos eleva, *more geometrico*, pela contemplação de Deus e suas emanações, ao sentimento de abrangermos de alto o tempo como um espaço visível, sem diferença de passado ou futuro.

De uma maneira ou de outra, o tempo é para os homens um obstáculo a transpor. Este impulso que tende à superação é em si mesmo independente do tempo; é-o justamente na medida em que é criador e em que o tempo é inércia. O tempo contorna, oprime, deforma, mas em si mesmo não cria. E se se pode dizer que tudo nasce no tempo, é no mesmo sentido em que toda a planta nasce na terra e dela se alimenta para dela se libertar em direcção ao alto, ou a catedral gótica se apoia no chão para dele se afastar, ou o foguetão espacial arranca do mesmo chão para se elevar ao ponto em que não há mais gravitação terrestre.

Toda a verdadeira criação humana é uma sobra, uma mais-valia em relação ao tempo. É o que Cronos não consumiu para a amortização e reprodução de si mesmo. Ela chega até nós justamente porque é uma sobra do tempo, porque é intemporal.

Desta forma pode dizer-se em relação à criação artística (como à meditação filosófica, como à vivência mística) que ela é *intemporal por essência*, e não apenas por coincidência, por acidente, por ilusão, etc. Ou, melhor, que ela é a cristalização de um momento intemporal arrancado ao enxurro do tempo pelo esforço criador humano, que tanto existe nos homens colectivamente como em cada um. Uma obra de arte consumada é aquela que sobrevive ao seu tempo e continua viva para nós, separada do tempo morto em que nasceu.

Estas considerações bastam, segundo creio, para mostrar como são limitadas e presunçosas as teorias de «explicação» artística e literária que, a pretexto da teoria das supra-estruturas, reduzem a análise das obras de arte às suas circunstâncias históricas, temporais. Esses críticos ajuízam da arte, que não entendem, pelas suas próprias ideias feitas, que essas, sim, são camadas mortas de tempo, depressa enterradas debaixo do tempo novo que vem. A arte eleva-se acima do tempo, eles não: como podem eles entendê-la?

Pretender que a escultura americana pré-colombiana (uma das mais prodigiosas criações da história da Arte, seja dito de passagem) é uma secreção, e só isso, de um império teocrático do neolítico; que a Catedral de Chartres ou (como parece que se diz) a Ópera de Pequim são o produto inevitável da sociedade feudal; que Dostoievski nasce por obra e graça da sociedade czarista entre burguesa e feudal; que Fernando Pessoa não fez mais que exprimir uma sociedade assim e assado (que de resto não se sabe ainda muito bem como era), é ajuizar destas gran-

des obras pelo que elas têm de mais exterior e mais caduco, deixando de lado a sua originalidade criadora. É como apreciar a uva pela película e não pela polpa. Tal género de explicação contenta-se com os limites da obra de arte que, esses sim, são temporais e históricos; e ignora a vida de que ela é portadora. Dizendo-se por vezes humanistas, esses críticos ignoram o homem para só considerarem o tempo. De resto, não são apenas os críticos que se prevalecem da teoria das supra-estruturas os que sofrem de tal género de miopia; são de maneira geral os críticos historizantes, positivistas ou não, incluindo todos os que reduzem a explicação da obra de arte à investigação das fontes, das influências, das escolas e das tradições. Em todos eles há o mesmo contentamento do tempo, a mesma satisfação íntima de reduzir a obra de arte às proporções da mediocridade.

O estudo temporal ou histórico da obra de arte, da sua relação com o meio e com as obras antecedentes e consequentes, é certamente indispensável, como, por exemplo, o conhecimento da cronologia o é para o estudo das civilizações. Mas, assim como o conhecimento da cronologia ou de outra ciência auxiliar da História não é o estudo das civilizações, assim o conhecimento das condições e limites temporais da obra de arte não é o conhecimento da obra de arte, a não ser que esta se tenha efectivamente confundido com o tempo e desaparecido do nosso horizonte contemporâneo.

Para aquelas que continuam a interessar-nos, justamente porque sobreviveram ao seu tempo, é preciso situá-las noutra dimensão, para um entendimento mais pro-

fundo: uma dimensão fora do tempo, como aquele em que decorrem os enredos dos deuses e heróis da mitologia indiana. De resto, alguém será capaz de explicar satisfatoriamente porque é que todas as coisas têm de caber necessariamente nas duas coordenadas do espaço e do tempo, que são ambas, como se sabe, relativas e elásticas, que são produto e não condições ou causas da energia? Alguém tem argumentos para nos convencer de que a energia humana, sobretudo na sua forma mais elevada que é a meditação, tem o mesmo tempo que a lenta caravana em que marcham as estruturas económicas, sociais e políticas? Mas este é outro assunto.

O que importa aqui é apontar alguns dos caminhos que se abririam com este situar a obra de arte numa dimensão intemporal.

Desembaraçados de preconceitos, de teias de aranha, poderíamos aprofundar através da arte aquilo mesmo que é a meta de todo o esforço humano e de todo o progresso histórico: a abolição do tempo. A vivência da arte restituir-nos-ia à verdadeira dimensão humana, que não cabe nos limites temporais e espaciais em que habitualmente vivemos comprimidos. Para usar da terminologia de Camões em *Sobolos Rios*, libertar-nos-ia, nem que fosse só por momentos privilegiados, dos ferrolhos de Babilónia, deixando-nos soltos para habitar em Sião, o país sem tempo e sem espaço:

E cá desta a ti levado
Pátria minha natural.

Se nos colocarmos no ponto de vista da interpretação e entendimento crítico da obra de arte, parece claro que só a dimensão intemporal nos deixa apreender toda a riqueza virtual que ela encerra. Só o confronto de obras e autores vindos de tempos e países vários permite discernir o que cada um tem de qualitativamente diferente e próprio, quais as cristalizações e arquétipos que cada um virtualmente contém, assim como o que é subjacente a todos. É muito mais fecundo e instrutivo comparar Gil Vicente com Brecht, Homero com Joyce, os escultores góticos com Rodin, as pinturas das cavernas de Altamira com Picasso, Marx com Platão, Buda com Teresa de Ávila, do que cada um destes com os pigmeus contemporâneos ou com os pregadores que os divulgaram. A ideia aparentemente infantil de imaginar um Olimpo em que todos estes grandes criadores, e outros, discorressem uns com os outros, dialogando ao mesmo tempo com o público de hoje, é afinal um bom ponto de partida para um verdadeiro entendimento dos grandes criadores do passado.

Este ponto merece uma consideração especial e aqui só posso esquissar um apontamento. Em toda a criação artística (e também filosófica) há virtualidades que ficam invisíveis se limitarmos a sua análise à dimensão do tempo.

O jogo das coincidências, do meio histórico e cultural, da tradição e das influências, permitem detectar em cada obra características e tendências comuns a outras obras contemporâneas ou imediatamente anteriores e posteriores. Mas, encandeados por estas tendências visíveis e historicamente palpáveis, os críticos e historiadores tendem a ignorar outras que a obra também encerra (e por vezes em

mais alto grau), e isto tanto mais quanto mais estas tendências são singulares, sem antecedentes nem consequentes. Os modelos oferecidos pelo espaço cultural e pelo tempo histórico em que se situa um grande criador são inevitavelmente escassos e limitados em relação à riqueza deste, e só permitem a focagem de uma pequena parte da obra. Pelo contrário, se considerarmos esta dentro do plano da literatura universal, segundo os modelos variados que nos oferece a universalidade dos tempos e dos meios, outras tendências e virtualidades se tornam patentes e a obra resulta surpreendentemente enriquecida. Para dar um exemplo, Gil Vicente fica gravemente amputado se a considerarmos dentro da linha que conduz (?) da farsa medieval à comédia molieresca, ou mesmo se juntarmos a esta a que leva dos autos religiosos medievais ao auto sacramental do século XVII. Há nele numerosas outras tendências e sementes que só ressaltam se o considerarmos à luz do teatro nosso contemporâneo (Brecht e Ionesco, por exemplo), do teatro oriental e de outros.

Este tipo de análise crítica, cuja fecundidade me parece que não necessita de demonstração, supõe, como é óbvio, que a obra seja considerada segundo uma dimensão intemporal, arrancada ao seu contexto histórico imediato: supõe ao fim e ao cabo a crença na intemporalidade da energia espiritual humana que diversa e semelhantemente se manifesta na sucessão dos tempos.

Com isto não pretendo evidentemente negar em absoluto o interesse e até a necessidade da crítica historicista (tanto a dialéctica, como a positivista), como não nego, por exemplo, a necessidade da crítica filológica para os

textos poéticos. Digo apenas que essa crítica é puramente auxiliar e ancilar e que ela nos deixa à porta de entrada da obra de arte. Para ingressar no seu interior, para nos identificarmos com o impulso criador do artista, temos de deixar fora a roupa temporal que nos contorna, mas não faz a nossa natureza.

2

Introdução a um poeta

Outrora os tratadistas, autores em prosa, apreciavam que os poetas lhes prefaciassem as obras. Os *Diálogos dos Simples e Drogas*, de Garcia de Orta, obra célebre e sábia sobre as virtudes das plantas e especiarias, vai precedida de uma ode de Camões, que foi companheiro do autor no seu desterro na Índia. E isto é que é natural: ser o escrevedor em prosa a sentir-se prestigiado pela palavra do poeta. Garcia de Orta, que sabia das «virtudes» das plantas, sabia também que a palavra do poeta tem uma «virtude» particular: é a Palavra por excelência, a palavra criadora, a palavra incandescente; e sentiu-se honrado por o seu amigo Camões introduzir o seu tratado.

Ocorre-me isto para explicar a dificuldade da situação em que me encontro por ter aceitado escrever umas palavras para anteceder o livro de um poeta — um poeta no sentido verdadeiro deste termo.

Tem-me acontecido, por gosto e por obrigação profissional, falar de poetas, como tratadista. Mas fi-lo, em geral, na qualidade de historiador, chamando a atenção dos meus conterrâneos para obras que o tempo colocou nesse asilo detestável e injusto que são os museus. Sinto-me uma espécie de cicerone, tentando no melhor estilo que posso atrair a atenção do público para o que lhe é mostrado, mas sabendo antecipadamente que não explico coisa nenhuma e que todas as palavras que eu diga ficam aquém das obras a que se referem. O historiador da literatura, a meu ver, pouco mais pode fazer do que guiar uma visita: é um servidor das obras-primas. Se bem que já seja um bom serviço mostrar o que vale a pena e deixar de lado o que não vale.

Como outros críticos, tenho sentido a tentação de me demorar na análise de obras medíocres, aquelas em que é sensível a retórica, o academismo ou a ideologia, ou que valem sobretudo como documentos históricos ou índices sociológicos. É que estas obras ficam aquém do crítico, cabem nas suas palavras. António Sérgio falou brilhantemente de Junqueiro, porque procurou em Junqueiro aquilo que ele tem de pior. Mas como explicar por palavras a Palavra por excelência, a própria nascente das palavras? Como podem as folhas explicar a semente? Como reduzir a palavra inteira, criadora, às palavras mortas ou exangues, catalogadas, codificadas, que são geralmente as dos críticos? Tal é a razão do meu embaraço. Bem sei que nem todos os críticos partilham deste sentimento. Há os que estão convencidos de que lhes cumpre *explicar* a obra de arte; e explicar

significa para eles encontrar uma causa exterior à própria obra e da qual esta seja um produto ou resultado. Outrora essa causa exterior eram as circunstâncias biográficas e as leituras do autor *explicado*. Depois esteve na moda o sistema das três coordenadas — a Raça, o Meio, o Momento. Seguiram-se-lhe a teoria das Infra e Supra-Estruturas juntamente com os conceitos de classe dominante, ascendente, decadente, etc. Só recentemente em França os críticos começaram a ler Freud (já muito antes lido e conhecido em Portugal), e daí veio a voga da crítica psicanalítica. É muito curioso ver certos críticos explicar uma coisa que conhecem mal — a Arte — por outra que também não conhecem muito bem — a Psiquiatria. Eles são biógrafos, sociólogos, psicologistas, etc., alguns muito eruditos, e julgam convictamente que o poeta tem de caber em algum capítulo de alguma ciência mais ou menos positiva. Não lhes passa pela cabeça que o poeta possa ser maior que eles, transcender a sabença do próprio crítico. Porque é de sabença que se trata, não de ciência. Certos críticos ocupam-se da obra literária porque essa é a única maneira de se sentirem cientistas em matérias onde não passam de amadores. Buscam nisso a compensação de uma incapacidade ou de uma frustração. Claro que para esses tais críticos o poeta, seu objecto e vítima, tem de ser necessariamente mais pequeno (ainda) que eles.

As tentações que tenho tido de «explicar» de fora e «julgar» poetas acabam geralmente por desanimar ante uma evidência que cada vez mais se impõe: a de que o poeta é um universo inteiro que não podemos conhecer

sem entrarmos dentro. É o que poderia chamar-se a regra da «identificação», diametralmente oposta à da «exteriorização», que ultimamente adquiriu a sua expressão mais radical na teoria de que a arte é uma «produção» como qualquer mercadoria. A primeira obrigação do crítico, a meu ver, é identificar-se com o universo do poeta, até descobrir pouco a pouco, experimentando, as leis particulares da obra. É navegar pelos seus rios, apalpar a sua terra, assinalar, se possível, o movimento dos seus astros, pôr o ouvido à escuta da sua respiração e do seu ritmo. Sem dúvida que nesta exploração entra também o sentimento da posse, como no amor. Mas uma posse que se alcança com todo o corpo e toda a alma e que termina numa espécie de identificação como objecto desejado: «Transforma-se o amador na coisa amada.»

Bem sei que tudo está relacionado: e que deve haver uma relação entre o próprio universo do poeta e o mundo que lhe fica de fora, mas enquanto não conhecermos o universo do poeta, como poderemos relacioná-lo seja com o que for? Acaso podemos relacionar coisas desconhecidas?

Mas ocorre objectar que esta maneira de pôr a questão nos leva a reconhecer à Arte um privilégio que não damos a qualquer outra actividade humana e a atribuir uma estrutura sobre-humana ao poeta, que é, afinal, um ser comum e mortal como nós outros. Por que razão o conhecimento da Arte há-de ser diferente do conhecimento da física ou da economia, e havemos de ter perante a obra do poeta uma atitude particular?

Mas não se trata de privilégio. A Arte não está fora, mas dentro de cada um de nós, sejamos camponeses, comerciantes, operários ou guerreiros. E a atitude particular perante o poeta privilegia-nos a todos e cada um de nós. O que os autores de poemas têm de especial é uma certa habilidade para saber despertar dentro dos que os querem ouvir aquilo que em cada um está latente ou silencioso. Há um limite em que a palavra não é ainda código social e as suas leis não são ainda redutíveis às da lógica ou lógicas que os homens vão sistematizando; em que a relação entre a palavra e o mundo, por um lado, e a palavra e a consciência, por outro, se encontram num estado anterior àquele que conhecemos através da primeira educação, que é já coisa social. Essa Palavra-semente é em quase todos nós inefável, isto é, intraduzível em palavras de código. Por isso mesmo às vezes é esquecida; ou vem em revoadas como o apelo surdo de uma infância mítica ou o desejo de uma dissipação no sangue do que chamamos cosmos, uma desindividualização que não seja uma morte. É uma música adivinhada que se perde — às vezes definitivamente — no meio do automatismo da cadeia quotidiana. O poeta é aquele que, por jeito particular e por treino, aprendeu a captá-la e a oferecer-lhe como veículo o seu espírito e o seu corpo. A sua primeira virtude é a disponibilidade para essa voz involuntária que se serve dele como o músico se serve do violino. A voz vem de fora, a arte do poeta consiste em saber não lhe oferecer resistência. O poeta é um servidor da Poesia, e conhecê-lo é

conhecer isso que em nós não cabe dentro do contorno do homem sociabilizado, isso que à falta de melhor, chamaremos a pura subjectividade, que é coisa diferente do chamado subjectivismo.

De modo que o crítico fazendo-se servidor do poeta não privilegia a pessoa mortal do autor de versos, mas sim a própria poesia, essa espécie de imortalidade de que participaremos nós outros que não temos a habilidade própria do poeta, essa subjectividade sem contorno que se degrada até ficar o seu contrário que é a personalidade objectiva e funcional. O crítico é o intermediário da Poesia. Aquele que resiste ao poeta e pretende arrumá-lo no seu pobre código pseudocientífico não é um crítico, mas um assassino da Poesia. É um agente activo do conformismo geral que amputa a nossa dimensão sobre-humana para podermos caber em qualquer sociedade estabelecida ou a estabelecer.

Ocorrem-me estas considerações depois de ler este novo livro de José Augusto Seabra, que me parece todo ele um exemplo, por vezes muito consciente de o ser, dessa disponibilidade e não resistência do poeta à voz que vem:

Entravas pelo outro lado das palavras. Grave,
decidias das sílabas, subias
por de dentro do verso, declinada
e certa. Atravessavas
o centro do silêncio. Gravemente
intacta.

Mas esta disponibilidade humilde é feita de ciência e sabedoria das palavras. Elas são dóceis porque são temperadas e afinadas num longo treino. E são ao mesmo tempo audíveis: fazem ponte entre a poesia e o leitor, seguindo uma sintaxe que é subtil e se deixa comandar por um ritmo que não é ele próprio sintáctico, sem que nunca essa sintaxe quebre as amarras com o discurso corrente. Estes poemas estão talvez no limite exacto em que acaba o inefável e começa o falar social.

Mas não é meu propósito fazer aqui um estudo de José Augusto Seabra. Inspirei-me dele só para falar um pouco da relação do crítico com os poetas, comparável, segundo penso, à relação dos poetas com a poesia mesma. Na arte poética enunciada neste livro encontro uma norma de humildade que os críticos fariam bem em tomar para si. Eles deveriam começar por saber que o poeta os transcende e tomar por divisa, em relação ao poeta, as palavras com que Dante se dirigiu a Virgílio:

Tu, duca; tu, maestro; tu, signore.

Amesterdão, 10 de Fevereiro de 1971

(Publicado como prefácio a *Tempo Táctil*, de José Augusto Seabra.)

3

Jean-Paul Sartre, «L'Idiot de la Famille» e o autor de «Madame Bovary»

Apareceu em Paris, como o leitor português decerto já sabe melhor que eu, o primeiro volume de uma obra que antes de nascer já era importante, como o filho de um rei: *L'Idiot de la Famille*, de Jean-Paul Sartre. O *idiot* em questão é Gustave Flaubert, em cujas páginas a prosa francesa atingiu um dos pontos mais altos e que teve na história do romance europeu uma influência só comparável à de Balzac ou à de Dickens. Comemorando o acontecimento, *Le Monde* (14-5-71) entrevistou J.-P. Sartre. Pelas declarações do autor fiquei sabendo que se trata de uma obra em vários volumes, de que saíram dois, estando os restantes em parte escritos, em parte pensados e em parte ainda por pensar. Será talvez a última grande obra de Sartre, e já lhe levou dez ou quinze anos de vida.

Segundo diz também Sartre, esta obra nasceu da sua «antipatia» por Flaubert. Em virtude da longa convivência, esta antipatia deu lugar a uma *empatia*, que é uma

espécie de estado neutro. Mas ainda hoje Sartre «não gostaria de jantar» com o seu biografado, que era «um sádico e um masochista».

O projecto de Sartre neste seu livro (uso a palavra no sentido corrente e não no sentido sartriano) é, segundo diz também, explicar «a relação do homem com a obra». Gustave era o «palerma da família»; o pai e a mãe preferiam-lhe o filho mais velho, Aquiles, o menino-bonito, que continuou a carreira científica do pai. Daqui resultou que Gustave, criança mal amada e irmão invejoso, ficou um nevrótico, e resultou também (se bem percebi) que teve de escolher a literatura, visto que a «opção» científica já estava tomada pelo irmão. Em resumo, a vida de Gustave Flaubert é um «fracasso» *(un échec)* cuja responsabilidade cabe aos pais e especialmente à mãe, que não lhe deu bastante ternura. (Esta terrível necessidade que têm os Franceses de encontrar os «responsáveis»!)

Depois de ler isto, a gente pergunta: mas porque dedicou Sartre dez anos da sua vida a este fracassado e a este masochista *de quem ele não gosta?* A questão aflora na entrevista. Será que ele tem alguma coisa de comum com o autor de *Madame Bovary?* Não. Sartre diz que não sente nada de comum com o seu biografado, nem na vida, pelo contrário, visto que ele, Sartre, foi uma criança feliz, a quem não faltou a ternura materna.

Mas não será afinal uma forma de masochismo, isto de uma pessoa se forçar a consumir anos de vida numa coisa que detesta e que nada tem que ver com o paciente? Somos tentados a pensar naquele santo ermitão que esco-

lheu, como penitência, regar todos os dias, durante anos a fio, um pau seco espetado na areia do deserto.

A explicação é talvez outra. Flaubert será para Sartre a «Literatura como arte» em si. Sartre bate-se pela literatura empenhada, isto é, como forma de acção prática. Segundo diz nesta entrevista, a «arte pela arte» é o resultado de uma «nevrose». Talvez afinal a história de Flaubert seja só uma história exemplar, aplicável a qualquer grande artista não intervencionista: a um Pessoa, a um Miguel Ângelo, a um Beethoven, a um Shakespeare, etc. Todos se explicariam por alguma nevrose. Claro que aqui se levanta uma discussão que é a de saber se um Beethoven, um Shakespeare ou um Miguel Ângelo fizeram realmente «arte pela arte», ou, pelo contrário, arte por qualquer outra coisa. Haveria mil argumentos para mostrar que, afinal, Beethoven, por exemplo, interveio à sua maneira na história do mundo. Mas esses argumentos são válidos também para Flaubert. Não há razão nenhuma para dizer que Madame Bovary não teve um papel importante na tomada de consciência da civilização ocidental, tanto, por exemplo, e em certo sentido mais profundamente, que Balzac. Com que critério distribuir, a uns, diplomas de arte «comprometida», e a outros, de «arte pela arte»? «Yo estoy comprometido, sobre todo, con la poesia misma», ouvi eu dizer a Pablo Neruda numa conferência pública. E esta é a posição de Flaubert, como a de qualquer grande artista, como até a de qualquer grande cientista, que nunca realizará nenhuma descoberta assinalável se não estiver «comprometido» acima de tudo «com a ciência mesma». A única coisa importante, quando se trata de artistas ou

de cientistas, é saber se eles realizaram obras importantes. O processo que Sartre intenta, através de Flaubert, escritor que só quis fazer literatura, é o processo da própria Literatura.

Vem-nos à memória a história de Alberto Schweitzer, tio de Jean-Paul Sartre, a quem foi também atribuído um Prémio Nobel. Era um homem de grande talento como cientista, pensador e músico. Um dia abandonou uma carreira brilhante e ascendente e foi-se meter no sertão da África Negra para se consagrar até à morte ao tratamento de leprosos. Houve um momento da vida em que ele sentiu que arte, ciência, carreira, tudo, eram futilidades enquanto houvesse no mundo gente que sofria. É um pouco o mesmo sentimento que exprimiu Jean-Paul ao escrever que ao lado de uma criança com fome a sua obra literária pesava pouco.

Esta atitude tem lógica e grandeza. E não precisa de explicações verbais. Prova-se na acção. A própria vida de Alberto Schweitzer é a demonstração da validade da sua escolha. O exemplo inverso do de Alberto Schweitzer é o de Gauguin, que um belo dia também abandonou tudo — família, sociedade, civilização — para se refugiar numa ilha selvagem unicamente para pintar, e pintar para si mesmo, visto que não havia lá público próprio para os seus quadros. E Gauguin também não precisa de mais nada senão a sua pintura para se justificar.

Mas parece que Jean-Paul não consegue decidir-se perante a alternativa com a simplicidade e a decisão do seu tio Alberto. Porque, afinal, ele nega a Literatura ... com a Literatura. Escreve milhares de páginas literárias para

demolir um literato exemplar. Situa-se ao nível da Literatura para combater a Literatura.

É por isso que a sua crítica da Literatura tem de ser apreciada como crítica literária, e não como atitude moral. A pergunta posta por esta tentativa de demolição de Flaubert não é a sua famosa questão: «*O que vale a Literatura?*», mas sim esta outra, muito diferente: «*O que valem os métodos de explicação literária usados por Sartre?*»

A ajuizar pelas suas declarações ao *Monde*, Jean-Paul Sartre não conseguiu sair do velho trilho da crítica literária (se assim se pode dizer) francesa, que é o biografismo. Sartre usa no fundo o mesmo método que Sainte-Beuve, embora com mais talento, e acrescentando-lhe uma matéria que Sainte-Beuve não conhecia, mas que é também de natureza biográfica: a psicanálise. Segundo declara, utilizou a abundante correspondência em que Gustave Flaubert «se nos entrega como no divã do psicanalista». Toda a primeira parte do seu livro — dois ou três volumes, não sei bem — será consagrada à explicação do «fracasso» de Flaubert pela situação da família e pelas circunstâncias sociais tais e tais do século XIX. Tudo anuncia que esta parte da obra será feita com talento, e com a curiosidade apaixonada e insaciável de uma *concierge* francesa. O pressuposto desta investigação é, segundo Sartre, «que tudo é comunicável». Esta ideia é exposta por ele com grande convicção: o «projecto profundo do *Flaubert*» (de Sartre) é mostrar «que todo o homem é perfeitamente conhecível, desde que se utilizem os métodos apropriados e se

tenham os documentos necessários. «Posso prever Flaubert. Conheço-o.»

«Mas suponhamos que só conhecíamos de Flaubert a *Madame Bovary?*» objecta o jornalista do *Monde*. «Não teríamos nesse caso de partir do texto?» Resposta: «Oponho-me inteiramente à ideia do texto, e por isso, exactamente, escolhi Flaubert, porque tendo-nos deixado uma abundante correspondência e escritos de juventude, nos oferece o equivalente de um discurso psicanalítico. Acontece, por outro lado, que conheço bem o século XIX e posso assim mostrar a importância dos factores sociais na constituição e personalização do indivíduo Flaubert, que escreveu *Madame Bovary*».

Ocorre agora uma pergunta: a biografia de Gustave Flaubert é a história de um «fracasso» *(un échec);* ora como é que se pode considerar «fracassado» o homem que nos deixou, na *Madame Bovary*, uma das grandes obras da literatura europeia? Jean-Paul Sartre sente este problema. Reconhece que «o homem que se perdeu na infância» «inscreve a sua derrota no livro», *mas* que esse livro «é também uma vitória». E daí uma dificuldade a vencer: «mostrar em que é que o livro, na medida em que é uma vitória, *exige um outro autor que não seja o Flaubert desgraçado* [...] *esse que descreve nos primeiros tomos*». O sublinhado é meu, mas a conclusão é de Sartre: «Portanto, há outro Flaubert.» Nesse caso, pergunta a gente, para quê dez anos e dois volumes dedicados a esse Gustave *que não escreveu «Madame Bovary»?* Se há dois Flauberts, porque é que Sartre foi logo escolher aquele que

não interessa à história da Literatura, quando afinal é a Literatura que ele, Sartre, pretende contestar?

A resposta é a seguinte (logo a seguir à conclusão: «Portanto, há outro Flaubert»): «Na realidade só há um, e que oscila constantemente entre dois pólos: derrota e vitória. Se estudo a vida dele, só posso encontrar o Flaubert vencido; e se estudo a *Madame Bovary* tenho de encontrar *(il faut que je trouve)* o Flaubert vencedor. Por outras palavras: há um momento na pesquisa em que é o texto que tem de ser considerado: é o momento da vitória.»

Isto quer dizer, simplesmente, que a biografia não explica a obra, ao contrário do que o mesmo Sartre tinha dito umas linhas atrás: não explica porque é que a *Madame Bovary* é uma *réussite*. «Resta que», reconhece Sartre um pouco adiante, «a obra é uma *réussite* que passou à posteridade independentemente do autor (é preciso explicar esta *réussite*).»

A frase entre parêntesis resume a questão essencial. «É preciso» porque a biografia não a explicou. Sendo assim, para que serviu? Pergunta a que Sartre não responde. Ele promete, para mais tarde, uma explicação da *réussite*, mas por meio de outro método que não é biográfico: «o método do texto» com recurso às «técnicas estruturalistas». Um pouco antes afirmara que se opunha completamente à ideia de texto, e que por isso o «seu método» era biográfico-psicanalítico.

Devemos concluir que, na realidade, o método de Sartre consiste em utilizar dois métodos diferentes: um para o derrotado que não seria capaz de escrever *Madame Bovary*, outro para o triunfador que a escreveu. O primeiro é o método tradicional da biografia acrescentado com a psicanálise; o outro é um método que ainda resta definir. O primeiro permite-lhe *conhecer inteiramente* Flaubert, até ao ponto de o poder *prever;* o segundo parte da constatação de que *Madame Bovary* (a coisa mais importante que Flaubert fez) não estava prevista naquele conhecimento. Toda esta incoerência deixa perceber uma antinomia radical que não quer reconhecer-se e se disfarça com malabarismos verbais. Antinomia entre *biografia* e *texto*, entre *história* e *arte*.

E aqui se põe o problema capital. Sartre diz que a «arte pela arte» é o produto da nevrose e que vai mostrá-lo pelo exemplo de Flaubert. Ora a nevrose só se prova pelo método biográfico-psicanalítico. Mas quando ele passa ao estudo da *arte* como «vitória» de Flaubert abandona este método e passa a considerar, noutro plano, a obra como «texto». Porque a nevrose pode explicar o fracasso de Flaubert como homem, mas não explicaria a sua *réussite* como autor de *Madame Bovary*. Onde fica então a crítica psicanalítica da arte pela arte? E o que resta da teoria da nevrose?

A preferência de Sartre, como a de numerosos críticos, pela «derrota» do escritor é fácil de explicar. A derrota resulta de factores exteriores à arte, que são susceptíveis de conhecimento positivo, dito científico. Se eu puder explicar as características de certo pintor pela sua miopia, ofereço a mim próprio e ao público uma explicação coerente com a visão cartesiana do mundo, que domina a nossa civilização ocidental. Mas o que eu realmente ex-

plico são os *limites* do artista, não a sua arte. A sua relativa derrota. Isto é válido para qualquer género de explicação, seja fisiológica, económica, social, biográfica, psicanalítica, a partir dos factores exteriores à própria arte. Mas a *vitória* do artista essa é inexplicável por tais considerações. Põe-nos perante o problema da arte mesma, ou seja do *valor estético*. Aí não temos o pretexto dos limites para nos escusarmos de ir além da consideração da obra como objecto delimitado no espaço. Por isso custa a um espírito cartesiano admitir a «vitória» do artista: Isso é admitir a existência da arte como arte, independentemente de factores externos.

E talvez seja perante isto que Sartre hesita e se contradiz. Ele quer explicar Flaubert pela «nevrose»; mas só explica a pessoa que esteve no divã da psicanálise. A arte não estava lá! Ao dar-se conta disto, Sartre reconhece que para ela, a Arte, é preciso outro princípio de explicação.

(Publicado em *O Comércio do Porto*, suplemento «Cultura e Arte», 13 e 27 de Julho de 1971.)

VI

Para que serve a Literatura

1

Arte e utilidade

Frequentemente o problema social da Arte se põe em termos de se discutir se a Arte é um fim em si, ou se um meio para outra coisa. Arte pela Arte, ou não? E, se não, Arte para quê? Ora talvez o problema não possa pôr-se nestes termos, ou talvez que o conteúdo da alternativa assim posta não seja aquele que se lhe atribui.

Se considerarmos o problema da finalidade independentemente da Arte, logo nos damos conta de que há actividades com finalidade e outras que a não têm, pelo menos no espírito do sujeito que as pratica.

Estão no primeiro caso todas as técnicas, incluindo as chamadas ciências aplicadas. Toda a técnica é um meio, desde o desgalhar o pau com que o selvagem caçava até ao combustível com que o civilizado dispara o projéctil destinado a alcançar a Lua, e desde as primitivas formas de contagem até à planificação que procura libertar o homem de servidões económicas e outras. Há técnicas ao

serviço de outras técnicas, como por exemplo a contabilidade ao serviço do negócio, o qual é por sua vez uma técnica ao serviço da aquisição da riqueza; e há técnicas ao serviço de actividades que por sua vez já são técnicas: técnicas corpóreas ao serviço do prazer; técnicas de inibição ao serviço de estados psíquicos especiais, como o ioga; técnicas de observação e de experimentação ao serviço da indagação científica; técnicas da linguagem, da composição musical, do uso das cores, etc. ao serviço da invenção artística. Na definição de técnica está sempre incluída a noção de utilidade, que é uma noção relativa: *útil* quer dizer que serve mediata ou imediatamente para obter outra coisa que em si mesma já não é útil nem inútil, visto que já não serve de meio para outra, e que portanto já não é relativa a outra. Sentimos que há corrupção ou alienação sempre que uma técnica ou um meio é tomado como um fim em si, o que sucede, por exemplo, quando o avarento considera como fim os meios de obtenção da riqueza, ou quando o homem político considera como fim os instrumentos de governo e de mobilização ideológica, como o Estado ou qualquer organização política. Talvez que a alienação se reduza afinal a esta confusão dos meios com os fins, a este considerar em si mesmo desejável o que apenas é *útil*.

Podem dar-se vários exemplos de actividades que não consideramos como meio para coisa alguma, que exercitamos sem finalidade, que não têm serventia, que nos bastam em si mesmas. É o caso do jogo ou da brincadeira infantil. Para a criança, a brincadeira não tem utilidade nem finalidade. Tudo começa e tudo acaba no acto de

brincar. Isto apesar de a brincadeira exigir aplicação, esforço e regra: brincar tanto pode ser uma correria como escangalhar um boneco, como construir dificilmente uma engenhoca com peças de mecano: o que é comum a estes exercícios tão diferentes é bastarem-se a si mesmos. É por isso que eles são para a criança brincadeiras e não obrigações. A diferença entre estas e aquelas não consiste em que umas exigem esforço e outras não, mas em que umas, no espírito da criança, são meios (de fins que a criança por vezes não concebe, mas que ela sabe que existem no espírito dos adultos) e outras são fins; umas são impostas por uma necessidade exterior, outras autodeterminam-se. Para o adulto apressado ou superficial a brincadeira infantil pode parecer uma superfluidade, justamente pela sua natureza gratuita e inútil, mas para a criança é a coisa mais séria que há; e quando ela diz, ao fim de um dia de escola: «Agora vou brincar», está sentindo que vai finalmente poder dedicar-se àquilo que para ela é realmente importante. Por seu lado, o adulto reflectido pode pensar que a brincadeira é útil à criança e que a Natureza sábia a dotou previdentemente com aquele, digamos, instinto como meio para alcançar os seus fins que consistem no crescimento harmonioso. Mas isso são congeminações de que a criança está perfeitamente inocente, e se a convencêssemos de que ela precisa de brincar para se desenvolver roubar-lhe-iamos provavelmente todo o interesse da brincadeira.

Outro exemplo de uma actividade sem finalidade é-nos oferecido pelo desporto dos adultos. A caça e a pesca tornaram-se para numerosas pessoas um desporto, depois de

terem sido noutra fase da história da humanidade indústrias de subsistência. O que separa a caça-desporto da caça-indústria é justamente que esta é um meio e aquela um fim em si, que esta é *útil*, porque serve para obter bens de consumo, e aquela inútil porque se satisfaz com o seu próprio exercício. Tal como a brincadeira infantil, a caça exige energia, aplicação, disciplina, sem que todavia essa mobilização de esforço tenha em vista algum interesse ou algum bem que não seja ela mesma. Na caça-indústria a presa é um objecto exterior onde o esforço se consuma e acaba, objecto com realidade independente do acto de caçar e que está na origem deste. Na caça-desporto a presa é objecto noutro sentido: objecto incluído no circuito da actividade e não exterior a ela, onde ela não se consuma, antes sempre recomeça; a presa é inventada para seu próprio exercício, como o foi por exemplo a bola nos jogos de bola, ou o rei nos jogos de xadrez.

Todos sabemos que o desporto se tornou uma actividade importante, um fenómeno social que atraiu a atenção dos negociantes, dos pedagogos sociais, dos homens políticos. Apareceram inclusivamente os profissionais, para quem, paradoxalmente, o desporto se tornou um meio de ganhar a vida. Mas toda esta imensa supra-estrutura (é caso para empregar a palavra) tem na sua base uma realidade: a necessidade humana de um exercício desportivo, isto é, de uma actividade sem finalidade. Tudo tem os seus *profiteurs* e especuladores. Estes vêem no desporto uma utilidade que é radicalmente alheia à actividade desportiva.

Um terceiro exemplo de actividade sem finalidade (embora com objecto, à semelhança da brincadeira e do desporto) é a Ciência. Mas aqui temos de contrariar uma opinião muito divulgada.

No espírito do cientista autêntico, a indagação científica é o único móbil da actividade científica, actividade que consiste nessa indagação em si mesma, independentemente de qualquer uso que possam ter os seus resultados. A descoberta da energia atómica pode ser aplicada na produção de bens ao dispor dos homens ou de instrumentos para os assassinar colectivamente, mas nem uma nem outra destas utilizações estava no espírito dos seus descobridores. Eles apenas foram solicitados pelos problemas puramente teóricos postos pela insuficiência das teorias anteriores. Em geral, uma grande descoberta científica não vem resolver problemas práticos, antes vem criá-los. A história da Ciência mostra isto mesmo. Por exemplo, a teoria heliocêntrica do sistema solar inventada por Copérnico é o resultado de uma pura especulação teórica. Copérnico é um matemático astrólogo (acreditava ainda na previsão astrológica), a quem, independentemente de qualquer facto novo, de qualquer imperativo prático, pareceu que o sistema ptolemaico era excessivamente complicado e não satisfazia a necessidade de harmonia e de economia lógica do seu espírito. O sistema que ele Copérnico inventou, além de outras vantagens, reduzia vários movimentos a um só movimento, era por isso mais explicativo, tinha um grau mais elevado de coerência. Para demonstrar esta hipótese, Copérnico, sem dispor de instrumentos novos, passou anos da sua vida a fazer cálculos, con-

cluindo que o seu sistema correspondia melhor que o sistema antigo aos movimentos observados. Viria o tempo em que novos instrumentos de observação confirmariam os cálculos feitos no gabinete; e mais tempo ainda correria antes que a sua teoria aperfeiçoada tivesse uma aplicação prática. As únicas pessoas que então precisavam das estrelas — os navegadores e os astrólogos — governavam-se muito bem com os conhecimentos tradicionais, e tanto lhes importava que a Terra andasse como que estivesse fixa.

Aponta-se o caso de Galileu como um exemplo da articulação da Ciência com os problemas práticos da técnica, relacionando as suas descobertas com as navegações, o progresso artesanal, etc. Sem dúvida essa relação existe, mas é preciso ressalvar que não foi no fito de solucionar os problemas práticos postos pela nova experiência da Natureza e pelo crescimento social-económico que Galileu pôs e resolveu os principais problemas da sua pesquisa. Essa nova experiência serviu-lhe, sim, como ponto de partida para novas reflexões, as quais ele comprovou com experiências inventadas em função da sua teoria, não da prática alheia. Ele aperfeiçoou a luneta para uso de navegadores ao serviço de grandes mercadores. Mas ele próprio, que fez com a luneta? Orientou-a para a Lua, onde nesse tempo ninguém pensava ir procurar tesouros. Com isso não resolveu problema prático algum. A descoberta da lei da inércia ou a da gravitação também nada adiantavam nesse momento ao domínio lucrativo da Natureza. Adiantavam, sim, para a crítica dos conceitos fundamentais da física de Aristóteles, e era nessa crítica que Galileu estava fundamentalmente interessado. Galileu tenta refazer o sis-

tema do mundo, então em crise, graças em parte às navegações, não para satisfazer necessidades produtivas presentes ou futuras, mas por necessidade interna de entender, de construir um sistema coerente que integrasse a nova experiência.

E que problema produtivo vem resolver a teoria da relatividade de Einstein, em 1902, quando, à excepção de raríssimos físicos muito especulativos, todo o mundo se considerava seguro e em bom porto na mecânica clássica, nesse universo confortável, onde a relação de causa-efeito era claríssima e que se considerava suficiente para assegurar o progresso indefinido material da Humanidade? Que empresas, que grupos sociais, estavam interessados nesses novos caminhos que ninguém sabia aonde iam levar? A colectividade humana teve a surpresa de se ver embarcada numa nova aventura, e nem talvez Einstein esperaria nessa época vir ainda assistir, perturbado, à era do terror atómico. Mas a indagação de Einstein nada tem que ver com isto, da mesma forma que Galileu nada tem que ver com a indústria mecânica baseada nos princípios teóricos que ele pela primeira vez formulou. Einstein contestava Galileu, como Galileu contestava Aristóteles; os problemas de um ou outro eram os que já tinham interessado a Heraclito, a Pitágoras, a Epicuro, a Copérnico e a outros indagadores especulativos. O diálogo trava-se entre estes especulativos, sendo a experiência acumulada pela colectividade humana na sua longa história de luta com a Natureza, não mais, para eles, do que materiais a integrar numa estrutura coerente, fios que eles incansavel-

mente entretecem na tela sempre inacabada da teoria científica. Nenhuma empresa, fosse ela capitalista ou colectivista, investiria capital nas pesquisas de um Galileu ou de um Einstein, a não ser que fosse uma associação benemérita, porque evidentemente elas não eram, no seu tempo, pesquisas rentáveis.

E daí talvez não. Porque o que significam as viagens interplanetárias de que estamos no limiar? Que interesse material previsível há em alcançar Marte ou em dar a volta ao Sol? Os velhos do Restelo do nosso tempo dizem muito sensatamente que o imenso capital enterrado ou volatilizado neste empreendimento seria bem mais utilmente empregado na luta contra a fome, que está longe de ter deixado de ser um flagelo. Mas ninguém os ouve. A curiosidade que leva os homens, a devassar o espaço é irreprimível como a que movia os heróis de Júlio Verne e nada tem que ver com considerações de senso comum. É verdade que a exploração do espaço interestelar tem sido acelerada pela emulação entre a U. R. S. S. e os E. U. A., por se ter tornado uma utilidade política. Mas essa utilidade vem do prestígio que o acabamento de uma tal empresa pode conferir: e donde vem esse prestígio senão de que ela corresponde a um impulso humano que não busca proveito material e que não tem outro fim senão o da sua própria realização? Os benefícios materiais, ou os malefícios, da exploração do espaço interestelar estão fora de toda a previsão: é à medida que ele se for realizando que as suas utilidades irão aparecendo.

Este carácter totalmente desinteressado e especulativo da indagação científica é frequentemente obnubilado por

várias razões. A primeira, como é óbvio, é que, tratando do conhecimento da Natureza, a Ciência dá novas possibilidades de usá-la em proveito de necessidades e desejos humanos, e os instrumentos que o cientista inventa para avançar na sua própria descoberta servem depois ao homem de negócio, ao planificador económico, ao médico, etc., de utilidades. A segunda é que os homens aprenderam a servir-se de métodos científicos na solução de problemas práticos, de forma tal que hoje, quer o Estado, quer numerosas empresas lucrativas privadas, investem dinheiro na investigação científica e propõem temas como a cura do cancro, as telecomunicações, a guerra química e bacteriológica, etc. Daí resulta que os próprios pesquisadores científicos se sentem por vezes comprometidos e responsáveis no processo da produção, do progresso social, quando não no do lucro das empresas privadas, ou mesmo no da guerra, o que constitui para eles em qualquer caso uma fonte de conflitos e de embaraços. O sentimento que eles possam ter da utilidade das suas descobertas em caso algum constitui um estímulo à própria descoberta. Nunca o desejo de minorar as dores do próximo, de engrandecer o seu país ou de contribuir para o progresso social e económico levou em Ciência a descobrir fosse o que fosse: as boas intenções não valem mais em Ciência do que em Literatura. Pelo contrário, o critério da utilidade, desviando o cientista do puro exercício da indagação científica, só pode contribuir para o atraso da Ciência. E os planificadores mais clarividentes da investigação bem o sabem, quando dão aos investigadores a maior liberdade, reservando para si a função de aproveitar os resultados

obtidos pelos investigadores, tal como o apicultor aproveita o mel das abelhas, que elas produzem para si mesmas e não para ele.

Estamos fartos de ouvir dizer que foi a necessidade de medir as propriedades rurais que levou à descoberta da geometria. Esta teoria é sugestiva justamente porque parece estabelecer uma relação entre fenómenos diferentes; encontrar o modelo onde cabem igualmente, dentro de uma totalidade, a evolução das ideias e o processo económico. Infelizmente, os factos não a confirmam. Durante milhares de anos os homens fizeram medições antes que aparecesse Euclides. O caso foi que, justamente por não estar pessoalmente empenhado na actividade lucrativa de medir terras e por viver num meio onde era possível e estimada a pura especulação desinteressada, Euclides pôde descobrir algumas ideias universais aplicáveis a todas as áreas da superfície terrestre. A própria geometria era para Euclides o fim (ou melhor, o fim era o próprio exercitar-se do seu espírito na especulação geométrica, o que é uma maneira de dizer que o fim não era), e não a medição das áreas. E só este alheamento em relação à utilidade prática, só este puro exercício sem finalidade, tornou possível passar do conhecimento empírico ao conhecimento científico, que é afinal o conhecimento de princípios cuja aplicação não é imediata, de relações que antes de satisfazerem necessidades materiais satisfazem necessidades do espírito.

Esta ideia de actividades desinteressadas, sem serventia (que, vendo bem, são as que verdadeiramente importam aos homens e às quais todas as outras se subordinam) parece profundamente paradoxal e destituída de sentido dentro da visão antropológica actualmente dominante. Nesta visão, com efeito, não cabe a noção de desperdício ou de gratuitidade; tudo tem de ter por móbil um interesse, individual ou colectivo, sendo que esse interesse é quantitativamente mensurável. Ao fim e ao cabo, tudo se passaria como se a finalidade das pessoas e dos grupos consistisse na apropriação da maior quantidade possível de bens para produzir outros bens. Actividades tão diferentes como o comércio, a religião, a guerra, a indagação científica, não passariam de manifestações mais ou menos disfarçadas daquela única tendência.

Seria interessante rastrear a origem de semelhante visão do mundo, que hoje praticamente se identifica com o próprio senso comum. No fundo, a empresa humana global é equiparada a uma grande empresa mercantil, em que a todo o Deve tem de corresponder um Haver, em que toda a iniciativa consiste num investimento rentável. Segundo uma variante da mesma teoria, há dentro dessa empresa grupos dominantes que açambarcam a maior parte do lucro e grupos dominados que procuram substituir-se aos dominantes, ou pelo menos estabelecer uma igualdade entre todos na repartição. Esta descrição da referida teoria e da sua principal variante é menos caricatural do que parece, pelo menos se considerarmos as suas expressões popularizadas, e ela explica e justifica plenamente a acusação de «economismo» lançada por Lucio Magri contra certos ideólogos. Se procurarmos as raízes desta concepção do mundo, talvez encontremos a mentalidade burguesa, a qual é perfeitamente compatível com ideologias

«antiburguesas». Nela se manifesta o espírito de parcimónia, o horror ao desperdício e às despesas ditas sumptuárias, a íntima convicção de que nenhum homem sensato despende energia a não ser para melhorar a sua situação económica. No fundo, bem no fundo, está o livro do Deve e Haver, que é a grande contribuição burguesa da civilização. É a atitude do burguês sóbrio, habituado a fazer contas, a sacrificar o supérfluo à poupança ou ao investimento, a medir tudo em moeda, a contabilizar o amor, o prazer, a aventura, a considerar como critério último de valorização humana a eficiência económica. Esse burguês que no século XVII considerava com reprovação desdenhosa o desperdício das luxuosas e festivas cortes barrocas, o que o não impede de, três séculos depois, como um adolescente de Júlio Verne, se ver embarcado na louca aventura incontabilizável que é a viagem no espaço interestelar.

Dentro de uma tal concepção mercantil também a Arte é contabilizada e medida segundo a sua utilidade, muito embora seja evidente que formas artísticas como o canto ou a dança folclórica, o desenho infantil (quando é espontâneo) ou a actividade inteira de um Picasso (cito este exemplo por ser bem conhecido) não têm finalidade alguma senão o seu próprio exercitar-se. Apesar desta violência, teólogos, sociólogos, historiadores, psicólogos, homens de ciência e homens políticos parecem competir entre si propondo utilidades e finalidades diversas à criação artística, fazendo dela um meio quer seja de progresso social, quer de divulgação das luzes científicas ou da revelação divina, quer da boa saúde mental, etc. Todo o não-

-artista tem a sua finalidade a propor, de acordo com a sua especialidade, ressalvando poucas excepções entre as quais se contam o autor da *Crítica do Juízo* e o autor da *Miséria da Filosofia*.

Poderia porventura aplicar-se a esses proponentes de finalidades o célebre verso de Camões: «mas quem não sabe a arte não a estima», dando a este «sabe» não só o sentido relacionado com «saber», mas também o relacionado com «sabor» ou sensibilidade. Mas há talvez razões que dão um aspecto de verosimilhança a esta utilização da Arte para fins diversos.

Os que assim fazem consideram a obra criada, o objecto artístico acabado, e a isso chamam arte: um quadro, um poema, uma sinfonia, um *ballet*. Este é o ponto de vista habitual do usufruidor ou consumidor daquelas obras ou objectos. Emprego a palavra «consumidor» muito embora ela possa parecer grosseira falando de Arte, porque na realidade ela exprime a natureza também grosseira e inautêntica desta relação, que é efectivamente uma relação de mercado. No mundo dito capitalista (que, sob mais de uma forma, talvez seja o único actualmente vigente na face da Terra, exceptuando algumas tribos primitivas), o consumidor compra o objecto artístico, o prazer de o fruir, de o usar ou até mesmo o de o exibir e o de o possuir, inclusive sem fruição alguma. E tanto faz que o comprador seja um simples particular como uma entidade agindo em nome colectivo, porque num caso como noutro passa-se contrato com o artista, compra-se a obra, considera-se esta como propriedade (colectiva ou privada), isto é, como coisa *do* sujeito proprietário, coisa sobre a qual

ele exercita uma posse e que lhe fica exterior. É uma relação de *ter* e não de *ser*.

Este tipo de relação dá lugar a teorias como a que vi referida não há muito tempo nas páginas da *Seara Nova:* o sentimento estético teria a sua origem na atracção, característica do homem pré-histórico, pelas pedras e metais preciosos. Segundo parece, tal teoria corre o mundo como coisa «sabida», isto é, não como fantasia de um autor, mas como um «facto» averiguado. O que não obsta, evidentemente, a que ela seja bem significativa da experiência artística (ou falta dela) do averiguador do dito «facto». É evidente que ele só conhece a Arte como objecto valioso, possuível e exterior ao que o possui ou quer possuir. Falta-lhe por completo a experiência da actividade artística ou a simples intuição do processo de criação. E o facto de a sua teoria correr mundo sob a forma de «facto averiguado», que a gente aceita, só mostra até que ponto as relações mercantis obnubilaram o que há de essencial no problema da Arte.

Vista a Arte sob a forma de objecto e considerada dentro da empresa económica rentável que se supõe ser a sociedade, é natural que se lhe atribua uma utilidade, que se lhe procure dar uma aplicação proveitosa e «racional» (consistindo esta racionalidade em se conformar com os fins supostos da sociedade e dos seus membros). Como recreio, como estímulo, como ornamento, como instrumento de aglomeração, etc., a Arte contribuiria em última análise para a «actividade produtiva», ou então seria um ópio com que certos beneficiários privilegiados do processo produtivo tratam de adormecer eventuais con-

correntes à distribuição dos bens produzidos. Quando não se encontra um valor de uso para o objecto artístico atribui-se-lhe um valor de troca como a um metal precioso. Acontece que certos (pequenos) artistas ou meros técnicos das artes entram neste jogo e se tornam fabricantes de objectos ditos artísticos, com valor de uso ou valor de troca, tais como retratos de burgueses ou de heróis, quadros para coleccionadores, esculturas sobre temas exemplarmente cívicos, hinos nacionais encomendados. Esta actividade é geralmente reconhecida de interesse social ou privado e como tal premiada.

Sob o ponto de vista da utilidade, da actividade produtiva ou da distribuição do rendimento social, a Literatura e as artes figurativas oferecem um interesse especial: é que contêm «informação». Desde logo os apóstolos, os homens públicos, os pedagogos, etc., tendem a ver nessa informação o essencial da obra de arte, e a perguntar antes de mais nada se ela é certa, pedagógica e social, ou se é pelo contrário errada, deseducativa, anti-social ou anti-progressista. A Arte é desta forma considerada um veículo das ideias, sendo estas ideias por sua vez submetidas a um julgamento que tem por fim averiguar se elas contribuem ou não para a actividade produtiva ou para uma melhor distribuição dos bens produzidos. O escritor, como o artista plástico, seria o «engenheiro de almas», desempenhando uma função aliás secundária, porque essa engenharia se destina a preparar as almas de forma que possam ser utilizadas com o máximo rendimento possível pelos engenheiros propriamente ditos, que são os das máquinas.

Esta curiosa metáfora, que durante algum tempo foi respeitosamente citada, traduz de forma extrema, quase caricatural, a ideia corrente de que a Arte é um meio e deve ter utilidade. Mas, engenheiro de almas ou lacaio de qualquer coisa, o artista que trabalha para um público ou para uma colectividade que exigem dele um objecto artístico utilizável entra nesse processo de prostituição que geralmente condenamos sob o nome de «comercialização». A natureza profunda deste processo é geralmente ignorada porque a noção de comercialização anda normalmente ligada à de um mercado constituído por produtores e consumidores privados; mas o facto de o consumidor da obra ser uma entidade colectiva ou mesmo o Estado (seja qual for o nome que ele a si próprio se dê) em nada altera a relação do artista com o consumidor que consiste em aquele ser um produtor de objectos para uso deste. Em qualquer hipótese, o artista é prostituído se se submete a uma necessidade exterior, se em lugar de obedecer a uma lei autónoma se conforma com os gostos, os vícios, os hábitos, as ideologias ou até as virtudes alheias, se se contenta com a função de fabricante de objectos úteis para um cliente, seja ele qual for. A prostituição não deixa de o ser pelo facto de o cliente ser uma pessoa respeitável. E da mesma forma que da prostituição só pode obter-se a imitação do amor, desta fabricação de objectos em que o artista começa por aceitar o ponto de vista do consumidor só pode resultar uma imitação da Arte.

Não há saída por aqui. Mas a Arte não é só o conjunto dos objectos artísticos. No ponto de vista do próprio artista criador ou no de quem participou no processo

da criação, a Arte é uma actividade. Por esse lado, ela é comparável à indagação científica, ao desporto ou à brincadeira infantil (devendo notar-se, de passagem, que a actividade artística infantil é uma das formas de brincadeira). A uma análise superficial, o objecto artístico é apenas um objecto dessa actividade, um alvo de jogo, como a presa de caça ou o rei do xadrez. A realidade é todavia muito mais complexa, e nem sequer é equiparável à da descoberta científica, que serve de degrau num processo sem fim de indagação. Mas, para não entrar noutra ordem de considerações, baste-nos pensar que o essencial de uma obra artística é ela ser comunicativa, ou, para ser mais preciso, é ela desencadear no seu leitor, espectador, ouvinte, etc., um processo que é também activo e criador. Para o artista, a obra criada é um momento de condensação e de consumação da actividade criadora; para o destinatário atingido por essa obra ela é o começo de uma nova actividade. Há entre um e outro, digamos, para simplificar, entre o emissor e o receptor, por intermédio da obra, uma comunicação intersubjectiva de natureza estética. Por isso a obra criada nunca é para o destinatário a mesma coisa que para o artista que a criou: ela abre um novo processo, um novo ciclo de criação, que não é a repetição daquele que se consumou na obra comunicada. E por essa razão o essencial não é que ela diga isto ou aquilo (quando diz) ou que ela signifique precisamente isto ou aquilo, mas sim que ela suscite a participação, a actividade do destinatário, e dessa forma a invenção do destinatário. Cada um inventa o seu *Quixote*, e o *Quixote* é uma grande obra de arte justamente porque sus-

cita nos seus leitores inesgotáveis invenções. O que Cervantes precisamente quis dizer é matéria histórica.

A obra de arte é o objecto da actividade do artista e pela comunicação torna-se objecto da actividade do destinatário, de actividade estética, entenda-se; embora num e noutro caso a função dela seja diferente, porque o processo de criação por ela criado tende a inventar um novo objecto. Mas descartando os problemas que neste ponto se levantam, o que agora nos interessa fixar é que a obra de arte se torna o objecto de uma intersubjectividade. Ela tem o condão de despertar uma subjectividade plural, ou mesmo colectiva. Ela nos faz sentir como são ilusórias, convencionais, problemáticas, as fronteiras do Eu.

Ora se eu faço da obra de arte objecto de posse, valioso ou útil como instrumento seja do que for, eu fico inteiramente alheio ao seu poder comunicativo, fecho-me dentro das fronteiras estreitas do meu «eu» prático e convencional, coloco-me fora da órbita artística. O objecto de arte torna-se então objecto de qualquer coisa, excepto de arte. A *Gioconda* foi transportada aos E. U.A.; durante meses ela foi objecto de vigilância policial, objecto de transporte, objecto de política diplomática, etc. Mas o polícia, o estivador, o diplomata, podiam perfeitamente tratar desse objecto sem nunca terem visto a *Gioconda* mesma ou até sem estarem interessados em a ver. Para eles o objecto em questão podia inclusivamente estar classificado como «objecto artístico de valor X», o que para eles de forma nenhuma significaria que estivessem dentro do circuito artístico desencadeado por Leonardo da Vinci. A obra estava no seguro e a companhia seguradora tinha uma responsa-

bilidade imensa, a qual todavia era totalmente independente da opinião que pessoalmente os seguradores tivessem sobre a dita obra. Nada disto tinha que ver com problemas estéticos, embora supusesse um certo valor atribuído à pura actividade estética na escala de valores social. Toda esta gente se ocupava de um objecto artístico, nenhuma dela, enquanto o fazia, era participante na obra criada.

Neste caso do transporte e da exposição da *Gioconda* (que era uma actividade utilíssima para várias pessoas, e inclusivamente lucrativa), o único perigo que havia era o da perda, roubo ou danificação do objecto precioso. Mas quando certos homens públicos, pedagogos sociais ou apóstolos se põem a dar utilidades à Arte, sobretudo se têm algum poder para dar execução prática às suas convicções, o risco é muito mais grave e muito mais provável, porque não é apenas o de se perderem uma obra ou uma dúzia: é o de ser violentada e esterilizada a espontaneidade criadora do artista, é o ser corrompida a relação entre o público e a Arte, é o de ser prevertida a própria função estética. Porque os estivadores, polícias, diplomatas, seguradores, que transportavam a *Gioconda* não se permitiam confundir essa sua actividade útil com as suas opiniões sobre a utilidade da *Gioconda* em si mesma nem discutiam se em vez da *Gioconda* não deviam transportar outra qualquer obra, já que Leonardo da Vinci não estava vivo para lhes ouvir os conselhos. Mas os homens públicos ou doutrinários que se ocupam da Arte, esses julgam-se habilitados a decidir o que os artistas hão-de criar e o que o público há-de «consumir». Para eles, a actividade estética é da mesma natureza que a actividade

do transporte, do seguro, do serviço de exposições, etc., mobilizados para a viagem da *Gioconda*. Uma *Gioconda* tão eficaz como um bom serviço, uma organização de engenharia capaz de fabricar *Giocondas* cada vez mais eficazes na formação de homens cada vez mais produtivos; ao lado do serviço do transporte da *Gioconda*, um serviço de produção de *Giocondas* — tal é o ideal secreto destes homens.

Ora, se admitirmos que a Arte consiste numa actividade estética, isto é, numa criação e numa participação criadora, essa atitude resume-se a resolver o problema negando-o. A solução do problema social da Arte consistiria para esses apóstolos em suprimir essa necessidade humana que é a actividade estética gratuita e sem finalidade, substituindo-a pela produção de artefactos ditos artísticos com utilidade contabilizável num plano de conjunto económico-social. Esses artefactos, de resto, poderiam, segundo modelos previamente estudados por especialistas do que hoje tende a chamar-se «ciências humanas», ser construídos por máquinas electrónicas, o que traria a vantagem de eliminar completamente a «subjectividade» antieconómica do artista. Assim se chegaria ao ideal de uma arte sem sujeito, sem criação, sem participação, de uma arte totalmente social e objectiva. E é curioso que os responsáveis e os ideólogos dos dois sistemas económicos hoje dominantes no mundo, o que se baseia nas empresas privadas e o que se baseia nas empresas públicas, parecem convergir para este mesmo desiderato.

A nós parece-nos que esses planificadores, antes de pensarem em resolver o problema, deviam conhecê-lo. Assim como foram crianças e brincaram, assim como praticam talvez algum desporto ou algum jogo, deviam encontrar alguns momentos de disponibilidade para uma participação estética e criadora, começando por dar-se conta de que a posse e a colecção de objectos artísticos com que afirmam o seu poder ou adornam o *décor* onde vivem nada tem que ver com actividade estética. Deviam começar com sentir que a Arte é incompatível com o sentimento de posse e com a afirmação do «eu» prático, dominador e sociabilizado. Deviam começar por perceber que a Arte é o aprofundamento de subjectividade até ao ponto em que esta deixa de confundir-se com o «eu» pessoal, e que por isso mesmo ela não pode ter utilidade alguma.

A partir deste conhecimento, eles poderiam talvez perceber que o problema social da Arte consiste em facultar ao maior número de pessoas a possibilidade de aceder à actividade estética. *Mutatis mutandis*, é um problema paralelo ao da infância e ao do desporto: como conseguir que mais crianças brinquem e brinquem mais, libertas das servidões «produtivas» que estiolam a infância? Como conseguir que um maior número de pessoas tenham acesso ao desporto, e que este realize os seus fins próprios, incompatíveis com os fins dos seus industriais? Estas perguntas pressupõem, é óbvio, que estas actividades são desejáveis em si mesmas, independentemente de qualquer utilidade.

O problema da actividade estética é sem dúvida infinitamente mais complicado, porque nós não sabemos afinal aonde a sua espiral conduz. Do circuito da brincadeira ou do desporto nós julgamos saber que ela acaba onde começa, circularmente; da Arte (como, aliás, da Ciência) sabemos só que ela não volta ao começo. Aonde nos leva a participação, a intersubjectividade? Como quer que seja, o bem supremo que é essa actividade não deve ser privilégio, ou melhor, deve ser privilégio de todo o homem. É preciso proclamar o direito à Arte como se proclamaram o direito à vida, à instrução, etc.

Os apóstolos, os pedagogos, os defensores da causa pública, têm aqui uma seara imensa. O maior serviço que podem prestar, se querem ser realmente úteis, é admitir que o artista e a sua obra não são úteis a coisa nenhuma. Se querem ir mais além, não lhes faltam tarefas. Uma delas consistiria em facilitar a participação do público na actividade artística, tendo em conta as técnicas modernas audiovisuais, de reprodução e outras, que abrem neste campo enormes perspectivas. Outra consistiria em promover instituições e oportunidades de criação, como o teatro de amadores, o teatro escolar, o desenvolvimento do desenho infantil, os clubes artísticos, o *ballet* infantil (porque não na escola?).

É no conjunto destes e de outros problemas práticos que consiste efectivamente o problema social da Arte. Trata-se de pôr ao serviço da Arte as utilidades técnicas e institucionais.

Mas será possível convencer disso os planificadores, actuais ou potenciais, que estão sendo cada

vez mais tecnocratas ao serviço da produção, concebida como o fim último do homem? Talvez seja este um dos grandes problemas do nosso tempo.

Paris, 5 de Janeiro de 1965
(Inédito.)

2

Engenheiros, almas e escritores

«O escritor é um engenheiro de almas»: esta sentença teve grande popularidade durante muitos anos entre alguns escritores. O seu autor foi, depois de morto, exautorado, mas não por causa dela. A sentença deixou de ser constantemente citada como o era dantes, mas permanece viva como um provérbio, na medida em que exprime uma certa concepção da função da literatura que continua a ser defendida não só por chefes políticos e ideológicos, mas também por alguns escritores ditos *engagés*, palavra que em português se deve neste caso traduzir por «alistados». Vale por isso a pena ver o que tem dentro.

O engenheiro projecta e dirige obras. É um modelador de material manipulável. O engenheiro de pontes calcula e fabrica pontes; o engenheiro de almas calcula e fabrica almas. As almas terão a forma, o feitio e a utilidade que lhes dá o projecto do engenheiro-escritor. Da

mesma forma que a ponte, a alma existe primeiro no projecto antes de se realizar no material.

Por outro lado, a obra do engenheiro tem uma finalidade. A ponte projectada pelo engenheiro destina-se, por exemplo, a permitir a passagem de uma auto-estrada, que é planeada por outro engenheiro; e esta, por sua vez, destina-se a ligar duas regiões segundo um projecto de outro técnico, que pode ser um economista. Por outras palavras, a obra de engenharia é um meio para efectuar outros fins que não são determinados pelo autor do projecto respectivo. O engenheiro de almas projecta as almas como meios para fins que não são da competência dos engenheiros nem das almas.

O grande problema nesta frase é perceber o que é que pode significar «almas»: almas que são criadas não por um deus qualquer, mas por um manipulador de mecânicas; almas que existem no papel antes de existirem na realidade; almas que servem para alguma coisa que não são elas próprias.

A palavra «alma» parece perfeitamente incongruente nesta frase de engenheiro. Está fora do seu sítio, porque, segundo a ideia corrente registada nos dicionários, a «alma» designa o homem na medida em que é espírito e põe a matéria ao seu serviço. Almas fabricadas por engenheiros não faz grande sentido.

Mas convém lembrar que «alma» tem sido empregada com outro significado. O padre António Vieira, no século XVII, dizia que o corpo do Brasil estava na América, e a «alma» na África. Com isto queria ele dizer que quem fazia funcionar a economia brasileira (e em especial os

engenhos de açúcar, que eram o seu principal recurso) eram os escravos importados da África. Do mesmo modo, o título da célebre obra de Gogol *Almas Mortas* mostra-nos que na Rússia do século XIX, «almas» equivalia a servos da gleba, que eram o principal capital produtivo dos terratenentes.

As almas são portanto, do ponto de vista da produção de bens materiais (que é o dos engenheiros), um bem de produção. E aqui temos a solução do problema. O autor do texto que estamos comentando é autor de outra frase célebre e também muito citada nos seus tempos: «O homem é o capital mais precioso.» Com efeito, o homem é o capital produtivo por excelência, visto que é ele que produz todos os capitais. Homem é sinónimo de «alma», e assim se explica a frase. «O escritor é um engenheiro de almas» significa: «O escritor é um produtor de meios de produção.»

Esta fórmula resume o sistema económico-social que integra mais perfeitamente as almas e os escritores. Há o sistema infracapitalista, que é o da servidão e da escravatura, em que as almas nada têm que ver com escritores, porque são considerados como gado. Há o sistema capitalista, em que as almas já são alfabetizadas e às vezes até instruídas, e por isso podem ser mais ou menos condicionadas pela publicidade escrita; o escritor pode ser corrompido ou captado para esse fim, e existe portanto entre o escritor e a produção uma relação indirecta e aleatória. Há finalmente o sistema hipercapitalista, em que o escritor é integrado directamente na produção para produzir as almas segundo o plano.

Na nossa frase não se fala da obra nem do público do escritor. Se atentarmos melhor, ambas as coisas são designadas pela mesma palavra «almas», que na realidade exerce duas funções gramaticais. O escritor opera sobre as «almas» (= público) para com elas realizar «almas» (=obra). As almas-público são portanto a matéria-prima transformável, e as almas-obra são o produto da transformação. Na primeira função, a de matéria-prima, «almas» é uma palavra equivalente a «massa». A palavra «massas» (que ao escritor cabe «esclarecer», «orientar», «mobilizar», etc.) traduz admiravelmente a ideia de material plástico, inerte e manipulável, com que se fazem as obras.

Se esta interpretação é verdadeira, não cabe no nosso admirável texto a ideia de público como coisa autónoma, independente, como sujeito da obra criada pelo escritor. O público é só material e objecto do projecto do escritor-engenheiro. E não havendo público não há obra-para-o-público. Há só obra-para-o-escritor, o que nos leva a uma concepção muito próxima da da arte-pela-arte, em que o escritor escreve para se contemplar a si mesmo, como o Deus do *Génesis* criou Adão do barro para sua própria satisfação.

Mas já vimos que o engenheiro realiza um projecto cuja finalidade não é projectada por ele próprio. O projecto é encomendado como meio de realização de um plano mais largo. Portanto, segundo a lógica do nosso texto, a obra que não se destina ao usufruto do público também não se destina ao usufruto do escritor. O escritor-enge-

nheiro não produz fins, mas meios de produção, e ele próprio, como engenheiro, não é senão um meio de produção, isto é um bem de produção de bens.

Desta forma nada é autónomo dentro desta frase. Tudo se reduz ao mesmo princípio. As «almas» matéria-prima são transformadas em «almas» bens de produção pelo escritor que é um bem de produção. Ora tanto os bens de produção como a matéria-prima se definem em qualquer ciência económica como Capital. De modo que a nossa frase se pode traduzir matematicamente desta forma: Capital (Almas$_1$) × Capital (Escritor-Engenheiro) = Capital (Almas$_2$). Ora, Capital × Capital = Capital é o mesmo que Capital = Capital. Nesta frase há só Capital.

É preciso aqui esclarecer que a sociedade chamada capitalista é aquela em que existem três elementos: o proprietário do Capital, o Capital e o trabalhador; mas o trabalhador também é capital (pois é o Capital que faz render o Capital) e por isso se chama na teoria marxista «capital móvel». Donde se segue que a sociedade capitalista se reduz realmente a dois elementos: o proprietário do Capital e o Capital. Mas o proprietário do Capital não é indispensável à existência e frutificação do Capital. Pode até ser um elemento parasitário. Com o seu desaparecimento o Capital não deixa de existir. O que deixa de existir é a subjectividade do Proprietário capitalista, e, do mesmo passo, a do trabalhador que se opõe ao Capitalista, porque os seus fins e necessidades são diferentes do daquele. A sociedade em que só exista Capital é a sociedade maximamente objectiva que se pode

conceber, aquela em que o Objecto só obedece à lei do Objecto. É a sociedade em que tudo se pode contabilizar, incluindo as almas e os escritores.

Alguém responderá que nesse tipo de sociedade há realmente uma subjectividade, que é a do planificador, aquele que diz que o escritor é um engenheiro de almas. Isto é verdade em certos casos. Mas, em princípio o planificador não é mais que o chefe dos tecnocratas, que são os servidores do Capital. Quando ele diz que os escritores são engenheiros de almas, apenas está constatando que os escritores e as almas são elementos do Capital total e está indicando a função mais rentável que lhes cabe dentro do sistema.

O nosso texto supõe uma concepção supremamente tecnocrática da sociedade: suprime a subjectividade das almas e a subjectividade dos escritores; suprime qualquer autonomia ou autodeterminação de uns e outros. Transforma-os em objectos manipuláveis e contabilizáveis. Reduz tudo à mesma massa capitalizável. E abolindo as «almas» como entes subjectivos e autodeterminados, elimina qualquer elemento exterior ao próprio Capital, transformando-o de meio em fim. Que outro fim pode ter uma sociedade sem sujeito?

É um texto completamente fechado, sem saída e sem contradição interna possível. As almas-massa, as almas-obra e o escritor-engenheiro são graus sucessivos do Capital que se enriquece a si próprio.

Para tornar mais patente o verdadeiro conteúdo desta fórmula, poderíamos compará-la com a imagem romântica

do escritor semeador de ideias, que tem uma longínqua origem bíblica. Segundo a parábola, o pregador é o Semeador, a palavra é a Semente e o ouvinte é a terra mais ou menos fecunda em que ela germina ou, pelo contrário, seca.

Um crítico historicista diria que esta parábola é própria de uma sociedade agrícola, ao passo que a parábola do escritor-engenheiro é própria de uma sociedade industrial. Mas neste caso a explicação histórica não explicaria o essencial, que é a diferença entre o que cada uma das duas parábolas diz.

Na parábola do Semeador há três coisas distintas e irredutíveis entre si. O Semeador, isto é, o escritor, não é a semente nem a terra. A Semente, que é a obra, cresce segundo a natureza que lhe é própria. A Terra, que é o público, pode ajudar ou impedir, conforme as suas propriedades, a germinação da Semente, mas não é ela que produz a Semente. São três naturezas, três processos que se encontram, e cada um desenvolve-se autonomamente segundo a sua liberdade inata, que é também a sua necessidade. É uma pluralidade de subjectividades entre as quais é possível o encontro e a contradição.

Pelo contrário, na parábola do engenheiro, que aliás não é parábola, há uma única matéria, uma massa homogénea e inerte que se desenvolve não segundo a natureza da sua liberdade, mas segundo o plano dos tecnocratas. Concepção evidentemente absurda, e até impensável, mas grata ao espírito humano, cuja principal ambição é reduzir tudo a um princípio único de explicação, transformar todo o sujeito em objecto e substituir a espontaneidade pela

execução de um plano concebido por uma máquina de pensar.

Nada mais grandioso: é o extremo limite da repressão.

Paris, Março de 1973
(Inédito.)

ÍNDICE

Pág.

Depois de ler 9

I — *Introdução: o paradoxo da Literatura* 11

II — *Sobre a literaridade:*

1. A obra literária como significante 23
2. «Um café, se faz favor» 39

III — *Realismo e «realismos»:*

1. Arte e coerência 63
2. Arte e documento 69
3. Realismo, Realidade, Literatura 79
4. Cerimónias chinesas 86
5. O neo-realismo e as palavras 91

IV — *Poesia e linguagem:*

1. Fala e discurso 105
2. O *quid* literário 113

V — *Metacronia:*

1. A arte e o tempo 121
2. Introdução a um poeta 133
3. Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la Famille* e o autor de *Madame Bovary* 140

VI — *Para que serve a Literatura:*

1. Arte e utilidade 151
2. Engenheiros, almas e escritores 174

Edição n.º 27 009/1869

Este livro foi composto e impresso na Tipografia Camões, em Póvoa de Varzim, para Publicações Europa-América, e concluiu-se em Janeiro de 1974

Se deseja receber, gratuita e periodicamente, informações bibliográficas sobre a actividade de Publicações Europa-América e sobre o movimento editorial do País e do estrangeiro, queira enviar-nos, num simples postal, o seu nome e a sua morada

Correspondendo ao bom acolhimento dispensado pelo público ledor dos livros desta colecção, e a fim de obviar às dificuldades que ao leitor por vezes se deparam por não encontrar as obras à venda, por as mesmas se terem esgotado, por terem sido retiradas do mercado, por o leitor viver afastado da zona onde haja boas livrarias ou por falta de tempo para as visitar, estabelecemos para os nossos clientes uma modalidade especial de assinatura:

1.º *O livro-novidade é enviado ao leitor, pelo correio, antes de ser posto à venda. Assim, o assinante tem a garantia de receber* sempre *os livros.*
2.º *A remessa é feita contra reembolso, pelo preço de capa.*
3.º *As despesas de expedição e cobrança correm por nossa conta.*
4.º *Para o ultramar, as despesas de expedição serão por nós suportadas e as de cobrança pelo cliente (cerca de 3$50).*
5.º *Para que a sua assinatura se efective, basta que nos envie um postal dizendo: «Desejo ser assinante da vossa Colecção 'Obras Completas de António José Saraiva' a partir do próximo volume a editar.» Agradece-se o favor de indicar o nome, a profissão e a morada para onde deveremos enviar os livros à cobrança.*

«Sem dúvida que a busca da coerência é uma lei de toda a actividade mental. Nenhuma explicação científica, nenhuma visão do mundo, é satisfatória enquanto não é coerente. Mas esta coerência é um limite para onde, e não um ponto de partida; é uma coisa em construção, e não um esquema feito.»

(«Realismo e 'realismos'».)

«Nem toda a comunicação é comunicação de coisas — objectos ou pensamentos. Nem toda a comunicação se destina a transmitir notícias. Há a *comunicação de* ... e há também a *comunicação com*...»

(«Poesia e linguagem».)

«Nem todas as civilizações têm o sentimento do tempo que caracteriza a nossa civilização ocidental. E ainda hoje, entre nós, este sentimento é variável conforme se trate de camponeses ou de citadinos, de civilizações industriais adiantadas ou de civilizações ditas 'subdesenvolvidas'.»

(«Metacronia».)

«Mas porque dedicou Sartre dez anos da sua vida a este fracassado e a este masochista [Flaubert] *de quem ele não gosta?* Será que ele tem alguma coisa de comum com o autor de *Madame Bovary?*»

(«Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la Famille* e o autor de *Madame Bovary*».)

Eis alguns tópicos, temas, teses e artigos de António José Saraiva, agora reunidos neste volume sob o título de *Ser ou não Ser Arte*.

27/09/74

obras de António José Saraiva | 9

António José Saraiva nasceu em Leiria, em 1917. Fez estudos em Lisboa, em cuja Universidade se doutorou em Letras. Foi professor do ensino liceal e assistente da Faculdade de Letras de Lisboa. Durante alguns anos viveu exclusivamente da sua actividade de escritor, tendo colaborado em numerosas revistas e jornais de Lisboa e Porto. Em 1960 fixou-se em Paris como bolseiro do Colégio de França. Em 1961 foi colocado no Centre National de la Recherche Scientifique (secção de História Moderna), em Paris. Crítico e historiador da literatura, a sua já vasta obra abarca quase todos os domínios da cultura em Portugal. A sua actividade ensaística exerce-se, com este livro, na reflexão das questões fundamentais que se colocam à actividade artística. A literatura, os escritores e os críticos constituem o seu ponto de mira principal. Os problemas da comunicação, da interpretação e do sentido, o terreno em que se move. «Ser ou não Ser Arte» é um ensaio, como o próprio autor o define, sobre a metaliteratura.